



**Vítor Manuel  
Quelhas Alves  
de Freitas**

**Design português de tipos digitais  
(1990–2010)**







**Vítor Manuel  
Quelhas Alves  
de Freitas**

**Design português de tipos digitais  
(1990–2010)**

**Da procura de sinais identitários à construção  
de uma plataforma de divulgação**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Design, realizada sob a orientação científica do Doutor Vasco Afonso da Silva Branco, Professor Associado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e coorientação do Doutor Rui Jorge Leal Ferreira Mendonça da Fonseca da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Apoio financeiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), através da bolsa de doutoramento, e do Fundo Social Europeu (FSE) no âmbito do Programa Operacional Potencial Humano (POPH) do Quadro de Referência Estratégico Nacional (QREN).



À Celina, por tudo.



## **o júri**

presidente

**Prof. Doutor Fernando Manuel dos Santos Ramos**  
professor catedrático, da Universidade de Aveiro

**Prof. Doutor Jorge Manuel dos Reis Tavares Duarte**  
professor auxiliar, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa

**Prof. Doutor Eduardo Filipe Valente Cunha da Silva Aires**  
professor auxiliar, Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto

**Prof. Doutor Luís Miguel Marques Ferreira**  
professor auxiliar convidado, Universidade de Aveiro

**Prof. Doutor Vasco Afonso da Silva Branco**  
professor associado, Universidade de Aveiro



## **agradecimentos**

Uma investigação desta natureza não seria exequível sem as várias e imprescindíveis colaborações, apoios e incentivos. Quero, pois, expressar aqui o meu apreço a todos aqueles que contribuíram para a sua realização.

Ao Professor Doutor Vasco Branco pela clareza, rigor metodológico e pela forma empenhada e competente como orientou este trabalho. Os seus contributos sempre pertinentes foram determinantes para esta investigação. Ao Professor Doutor Rui Mendonça pela disponibilidade incondicional, assertividade, profissionalismo e companheirismo ao longo de todo o meu percurso como designer.

A todos os designers de tipos, principalmente os que contribuíram ativamente para que este trabalho fosse possível.

A todos os profissionais, docentes, escolas e estudantes que colaboraram no estudo realizado.

Ao Paulo Heitlinger pela partilha de ideias na fase inicial desta investigação.

À Manuela Silva, Dr. Manuel Costa e Dr.<sup>a</sup> Lurdes Adriano pelo acesso ao espólio de Manuel Pereira da Silva. E ainda, Antero Ferreira e Fernando Coelho pela generosa conversa sobre Manuel Pereira da Silva.

Ao Tiago Pedras, Joana Ranito e Cristiano Vieira pela ajuda no desenvolvimento da plataforma.

À Maria João pela revisão atenta do português e à Ana Serpa pela ajuda com as traduções livres.

Ao Instituto Politécnico do Porto e aos meus colegas pelo apoio concedido.

A todos os meus amigos e amigas, pela motivação e amizade.

À minha família pelo seu apoio permanente, paciência e compreensão.

À Celina e à Júlia por estarem sempre presentes.





## palavras-chave

Design de tipos digitais, Tipografia, Plataforma digital, Divulgação, Portugal

## resumo

Este estudo tem por objetivos caracterizar o design português de tipos digitais (1990–2010), procurando sinais identitários, de modo a contribuir para a clarificação da sua evolução, a partir de uma matriz analítica orientada pelo design. Adicionalmente, construir e desenvolver uma plataforma digital e interativa que contribua para uma maior consolidação, divulgação e utilização dos tipos digitais nacionais.

O design de tipos digitais é um fenómeno relativamente recente e em crescimento. Embora o trabalho dos designers de tipos nacionais seja reconhecido internacionalmente, pouco se conhece sobre os seus percursos, processos de trabalho, artefactos e utilizações.

A presente investigação dividiu-se em dois estudos principais para responder aos objetivos propostos. No primeiro estudo, procedeu-se à recolha e análise de dados através de entrevista semiestruturada organizada em seis dimensões: pessoas, processos, artefactos, usos, identidade e plataforma. A amostra foi constituída por dez designers portugueses de tipos digitais. As entrevistas foram analisadas através de metodologias de análise de conteúdo. No segundo estudo, construiu-se e avaliou-se um protótipo de plataforma digital, recorrendo a metodologias mistas de investigação-ação.

Estabeleceram-se critérios e definiram-se categorias para organizar a produção de tipos num sistema flexível de categorização cruzada, de acordo com a disponibilidade, estilo e função. Foram ainda incluídos métodos de ordenação e componentes descritivos adicionais. Para avaliar o protótipo final, procedeu-se a um estudo empírico através de um questionário para medir a perceção e atitudes face à plataforma. A amostra foi constituída por 311 inquiridos, entre estudantes de design, professores e profissionais. A análise prosseguiu através de estatística descritiva e inferencial.

Os resultados revelam que os enquadramentos sociocultural, económico e tecnológico em Portugal influenciam os processos, produtos e usos de tipos. Os designers consideram difícil identificar traços da cultura portuguesa nos seus tipos, na medida em que as influências se tornam cada vez mais globais. Constatou-se que o protótipo da plataforma digital permite um maior desenvolvimento do conhecimento entre os artefactos, os utilizadores e autores, bem como dos processos e usos.

Estes resultados contribuem não só para a evolução do ensino e da profissão, mas também para ampliar o conhecimento e reconhecimento do design português de tipos digitais pelos especialistas e público em geral.



## **keywords**

Digital type design, Typography, Digital plataforma, Disclosure, Portugal

## **abstract**

This study aims to characterise the Portuguese digital type design (1990–2010), looking for signs in terms of identity, contributing to the clarification of its evolution, stemming from an analytical matrix oriented by design. Moreover, to build and develop a digital and interactive platform which may contribute to the consolidation, dissemination and use of Portuguese digital typefaces.

Digital type design is a relatively new and growing phenomenon. Although the work of Portuguese type designers is internationally recognised, little is known about their paths, work processes, artefacts and uses.

This research was divided into two main studies to answer the presented objectives. In the first study, the data collection and analysis were accomplished through a semi structured interview organised in six dimensions: people, processes, artefacts, uses, identity and platform; and documentary analysis. The sample was formed by ten Portuguese digital type designers. The interviews were analysed through content analysis methodologies.

In the second study, a prototype of digital platform was built and evaluated using action-research methodologies. Criteria were established and categories were defined to organise type production in a flexible system of crossed categorisation, in accordance with availability, style and function. Sorting methods and additional descriptive components were also included. To assess the final prototype an empirical study was conducted through a questionnaire to measure perception and attitudes towards the platform. The sample was formed by 311 respondents among design students, teachers and professionals. The analysis was accomplished through descriptive and inferential statistics.

The results show that the sociocultural, economic and technological contexts in Portugal influence the processes, products and use of type. Designers find it difficult to identify features of the Portuguese culture in their typefaces, as influences are increasingly global.

The prototype of the digital platform was found to allow further development of the knowledge and dissemination of authors, processes, artefacts and uses before the users. These results contribute not only to the teaching and profession evolution, but also to enlarge the knowledge and acknowledgement of the Portuguese digital type design before experts and general public.



# ÍNDICE

Índice de figuras	vi
Lista de termos e abreviaturas	xx

<b>Introdução</b>	<b>1</b>
Apresentação	3
Problema	4
Objetivos e contributos	6
Metodologia	8
Motivações	10
Estrutura	10

<b>Capítulo 1 · Enquadramento</b>	<b>13</b>
1 Terminologia e conceitos iniciais	15
1.1 Terminologia	15
1.2 Conceitos iniciais	17
1.2.1 Escrita e Caligrafia	17
1.2.2 <i>Lettering</i> ou letras desenhadas	18
1.2.3 A tipografia e os tipos de letra	20
2 Contexto histórico: a evolução na linguagem	23
2.1 Da escrita aos tipos móveis de Gutenberg	23
2.2 O desenho da letra e de tipos pós-Gutenberg	32
2.2.1 Romanas renascentistas posteriores	33
2.2.2 Itálica renascentista	34
2.2.3 Os tratados e a busca do cânone	35
2.2.4 As romanas posteriores em França	36
2.3 Do racionalismo do século XVII à diversidade do século XIX	38
2.3.1 O racionalismo do iluminismo	38
2.3.2 Transicional barroco	39
2.3.3 Transicional neoclássica	41
2.4 O século XX: das vanguardas à revolução digital	52
2.4.1 Sem serifa humanista	55
2.4.2 A letra geométrica	56
2.4.3 As neogrotescas	59
2.4.4 Letra modernista lírica	64
2.5 Dos tipos digitais ao século XXI	66
2.5.1 A letra pós-moderna	66
2.5.2 Experimentalismo	68

2.5.3	Revivalismos	71
2.5.4	Famílias pós-modernas	76
2.5.5	Letras multifuncionais	81
3	A evolução técnica e tecnológica	86
3.1	Da fundição de tipos à composição manual	86
3.2	Composição mecânica ou composição a quente	93
3.2.1	Linotipia	94
3.2.2	Monotipia	95
3.3	Impressão bidimensional	97
3.4	Fotocomposição ou a composição a frio	99
3.5	Letras de decalque	101
3.6	Máquinas de escrever e o continuar da composição a frio	104
3.7	Tipografia digital	107
4	Panorama atual do design de tipos	112
4.1	Participantes no design de tipos	114
4.2	Projetos e procura na área do design de tipos	116
4.3	<i>Software</i> para o design de tipos e produção de fontes	117
4.4	Formatos de fontes digitais	121
4.4.1	<i>PostScript</i> (PS)	121
4.4.2	<i>TrueType</i> (TT)	122
4.4.3	<i>QuickDraw</i> (GX)	123
4.4.4	<i>Multiple Master</i> (MM)	123
4.4.5	<i>OpenType</i> (OT ou OTF)	123
4.5	Formatos de fontes e serviços para a <i>web</i>	125
4.5.1	CSS <i>@font-face</i>	126
4.5.2	EOT, EOT Lite, SVG e WOFF	126
4.6	A educação no design de tipos	129
4.7	Associações profissionais, conferências e eventos	130
	Síntese	132

## **Capítulo 2 · Cenário português** 135

1	Caligrafia	137
2	Tipografia	157
2.1	O século XIX e a mecanização da tipografia	166
2.2	O século XX da fotocomposição ao digital	173
2.3	O design de tipos digitais em Portugal	178
	Síntese	184

## **Capítulo 3 · Design de tipos digitais** 187

1	Especificidades do design de tipos digitais	189
2	Identidade técnica	192
2.1	Anatomia e terminologia	192
2.1.1	Variações tipográficas	193
2.1.2	Linhas de medida	198
2.1.3	Proporções	198
2.1.4	Formas (positivas e negativas)	199

2.1.5	Traços	200
2.1.6	Pormenores	202
2.1.7	Finalizações	202
2.2	Classificação estrutural	204
2.2.1	Limitações	213
2.3	Mapas, conjuntos de caracteres e famílias tipográficas	215
2.4	Características funcionais	222
2.5	Legibilidade e leitura	225
2.5.1	Legibilidade e leiturabilidade	225
2.5.2	As investigações em torno da legibilidade e do processo de leitura	227
2.5.3	Considerações de legibilidade para o design de tipos	231
3	Produção de fontes	236
3.1	Questões iniciais	236
3.2	Processos e métodos de criação de tipos digitais	238
3.2.1	Por onde começar?	239
3.3	Digitalização	241
3.4	Derivação de caracteres	242
3.4.1	A avaliação do desenho e palavras teste de amostragem	246
3.4.2	Compensações óticas	247
3.5	Espaçamento, <i> Kerning </i> e pares de <i> Kerning </i>	249
3.5.1	Como espaçar?	250
3.5.2	O espaçamento das letras	251
3.5.3	O espaçamento dos algarismos e outros sinais	254
3.5.4	Testes finais de espaçamento	255
3.5.5	<i> Kerning </i>	255
3.5.6	Pares de <i> Kerning </i>	256
3.6	<i> Hintings </i> e codificação	257
3.7	Distribuição e modelos de negócio	259
3.8	Gestão do processo de trabalho	260
	Síntese	262

## **Capítulo 4 · Estudo 1 · Produção portuguesa de tipos digitais (1990–2010)** 265

1	Metodologia	267
1.1	Critérios de seleção da amostra	270
1.2	O guião da entrevista	272
1.3	Dimensões	274
1.4	Procedimentos	275
1.5	Tratamento e análise dos dados	276
2	Os designers e os seus tipos	277
2.1	Dino dos Santos	277
2.2	Hugo d'Alte	307
2.3	Jorge dos Reis	321
2.4	Manuel Pereira da Silva	337
2.5	Mário Feliciano	363
2.6	Miguel Sousa	383
2.7	Ricardo Santos	395

2.8	Rúben Dias	419
2.9	Rui Abreu	431
2.10	Susana Carvalho	449
3	Síntese comparativa	462
3.1	Pessoas	462
3.1.1	Percurso académico	462
3.1.2	Atividade profissional	463
3.1.3	Referências e influências	464
3.2	Processos	466
3.2.1	Etapas e fases	466
3.2.2	A evolução da tecnologia	467
3.2.3	Softwares	467
3.3	Artefactos	468
3.3.1	Projetos destacados e principais motivações	468
3.3.2	Aceitação no mercado nacional (vendas e prémios)	469
3.4	Usos	470
3.4.1	Preocupação com usos internacionais	470
3.4.2	O impacto da tecnologia nos usos dos tipos de letra	470
3.4.3	Lacunas na promoção e usos dos tipos nacionais	470
3.5	Identidade	471
3.5.1	Traços da cultura portuguesa	471
3.5.2	Contributo da utilização de tipos portugueses em Portugal para a construção de uma identidade tipográfica nacional	471
3.5.3	Fatores distintivos dos projetos nos mercados nacional e internacional	471
3.5.4	Reduzido número de mulheres dedicadas ao design de tipos em Portugal	472
3.6	Plataforma	472
3.6.1	Plataformas existentes	472
3.6.2	Interesse e necessidade de uma plataforma	473
	Breve reflexão	473

## **Capítulo 5 · Estudo 2 · Plataforma digital** 479

1	Conceito, objetivos e público-alvo	481
2	Metodologia	482
3	Projetos relacionados	484
4	Organizar e classificar tipos de letra e informação relacionada	495
5	Estrutura de navegação, conteúdos, ligações e fluxo de trabalho	500
6	Design de interação	503
6.1	Elementos do design da interface	506
6.1.1	Nome da plataforma	506
6.1.2	Sistema de grelha e composição	506
6.1.3	Cores	508
6.1.4	Tipos de letra	508
6.1.5	CMS	509
6.2	Descrição das principais funcionalidades	510



7 Avaliação: percepção da satisfação e atitudes dos utilizadores	517
Breve reflexão	526

<b>Conclusão</b>	529
Conclusões gerais	531
Indicações para futuras investigações	535

<b>Referências</b>	537
--------------------	-----

<b>Anexos</b>	559
Anexo A · Entrevistas totais com os designers de tipos	560
Anexo B · Listagem de referências totais obtidas da análise de conteúdo às entrevistas	666
Anexo C · Guião do questionário plataforma	672
Anexo D · Repositório tipográfico: base de dados dos designers selecionados	674

# ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1.1 Letras escritas de forma rápida numa dedicatória, por Fred Smeijers. Observe-se que há partes de letras ou conjuntos de letras que são realizados num único movimento, sem levantar o instrumento de escrita do papel.

18

Fig. 1.2 O tipo de letra *Zapfino*, inspirado na caligrafia de Hermann Zapf, faz uso extensivo de ligaturas e caracteres alternativos para simular a riqueza gráfica da caligrafia.

18

Fig. 1.3 *Lettering* ou letras desenhadas num esboço de Rui Abreu para o tipo de letra *Grafolita*. Como se pode observar, os traços e as formas foram retocados variadas vezes.

19

Fig. 1.4 Placa de argila em escrita cuneiforme, c. 2100 a.C. Esta placa relaciona gastos com cereais e animais.

(Meggs, 2009, p. 22)

24

Fig. 1.5 Nicho de oferendas de Sat-tety-lyn, sexta dinastia. Hieróglifos inscritos na superfície e ajustados a uma grelha de linhas entalhadas com exatidão.

(Meggs, 2009, p. 28)

24

Fig. 1.6 A evolução da letra *A*, desde o pictograma de uma cabeça de boi, à simplificação produzida pelos fenícios, até ao *alpha* grego.

(Baines & Haslam, 2002, p. 39)

25

Fig. 1.7 Inscrição formal em alfabeto grego, século VII a.C., demonstra a alternância de direção por linha, da esquerda para a direita e da direita para a esquerda.

(Baines & Haslam, 2002, p. 39)

25

Fig. 1.8 A *Capitalis Monumentalis* inscrita na base da coluna de Trajano, c. 113 d.C.

(Friedl, Ott, & Stein, 1998,

p. 71)

26

Fig. 1.9 A *Capitalis Quadrata*. Pormenor da obra *Vergil Augusteus*, c. século IV.

(Gray, 1986, p. 34)

27

Fig. 1.10 A *Capitalis Rustica*. Pormenor de uma obra de grandes dimensões de Vergil, c. século IV ou V.

(Gray, 1986, p. 34)

27

Fig. 1.11 A *Cursiva Romana*. Pormenor de uma escrita sofisticada que introduzia ligaturas, desenvolvida nas chancelarias de província.

(Gray, 1986, p. 34)

27

Fig. 1.12 A letra *Uncial*.

(Baines & Haslam, 2002, p. 43)

28

Fig. 1.13 A letra *Minuscule Carolingia*.

(Baines & Haslam, 2002, p. 43)

28

Fig. 1.14 A letra *Humanista*. (Baines & Haslam, 2002, p. 43)

29

Fig. 1.15 A letra *Gótica*:

*Primitiva* (séc. IX–XII)

*Textura* (séc. XIII–XV)

*Rotunda* (séc. XIV–XV)

*Bastarda* (séc. XV)

*Cursiva* (séc. XV)

*Schwabacher* (séc. XIII–XV)

*Fraktur* (séc. XVI)

(Adaptada de Frutiger, 2002,

p. 16)

29

Fig. 1.16 Alguns dos c. 300 caracteres alternativos e ligaturas utilizados por Gutenberg na sua *Bíblia de 42 linhas*, Mainz, c. 1455.

(McLean, 2000, p. 14)

31

Fig. 1.17 *Bíblia de 42 linhas*, Mainz, c. 1455.

(Retirada de <https://goo.gl/qMo5fR>)

31

Fig. 1.18 Contraste por translação usando uma pena de bico largo. À direita, contraste por expansão usando uma pena de bico fino.

(Adaptada de Beier, 2012,

p. 43)

32

Fig. 1.19 Conrad Sweynheym e Arnold Pannartz, amostra dos primeiros tipos (em cima, 1465) e dos segundos (em baixo, 1467) na evolução rumo ao estilo romano, apresentados em tamanho próximo ao original.

(Adaptada de Meggs, 2009,

p. 120)

33

Fig. 1.20 Tipo romano de Nicolas Jenson. Pormenor, em tamanho original, da obra de Eusébio *De Praeparatio Evangelica*, Veneza, 1470.

(Adaptada de <https://goo.gl/MdlELt>)

33

Fig. 1.21 Primeiro tipo romano de Francesco Griffo para Aldus Manutius. Pormenor, em tamanho original, da obra *De Aetna*, do Cardial Bembo, editada por Aldus Manutius, Veneza, 1495–96.

(Adaptada de <https://goo.gl/MdlELt>)

34

Fig. 1.22 Primeiro tipo aldino ou itálico, de Aldus Manutius e Francesco Griffo. Pormenor, em tamanho próximo ao original, da *Opera*, de Virgílio, editada por Aldus Manutius, Veneza, 1501.

(Adaptada da Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze)

34

Fig. 1.23 *Chancelaresca* de Giambattista Palatino, presente no seu *Libro nuovo d'impare a scrivere*, 1540.

(OpenLibrary)

35

Fig. 1.24 *Cancellaresca cursiva* de Ludovico Vicentino degli Arrighi, presente em *La Operina da imparare di scrivere littera cancellaresca*, 1522.

(Meggs, 2009, p. 135)

35

Fig. 1.25 Exemplos de análises geométricas da capital romana.

(Heitlinger, 2010, p. 453)

36

Fig. 1.26 Fragmento da folha espécime dos tipos de Garamond (romano) e Granjon (itálico), da fundição alemã Egenolff-Berner, 1592. (Heitlinger, 2010, p. 453)

**37**

Fig. 1.27 Tipos de Garamond (romano) e Granjon (itálico), Museu Plantin-Moretus. (Fotografia de Jean François Porchez)

**38**

Fig. 1.28 *Nonpareille Romaine*, de Haultin, fragmento em tamanho original. (Smeijers, 2011a, p. 138)

**38**

Fig. 1.29 Tipo de Hendrik van den Keere. (Macmillan, 2006, p. 118)

**39**

Fig. 1.30 Espécime de tipos de Christoffel van Dijck, 1681. (Friedl, Ott, & Stein, 1998, p. 190)

**39**

Fig. 1.31 Fragmento do espécime de tipos de Caslon, 1734. (Adaptada de Jong, Purvis, & Tholenaar, 2009, p. 6)

**40**

Fig. 1.32 Fragmento da *Nonparel Romein* de J. M. Fleischman, no espécime de J. Enschedé, 1768. Tamanho original. (Adaptada de Enschedé, 1768)

**40**

Fig. 1.33 Tipo *Romain du Roi* de Philippe Grandjean, 1702. (Retirada de <https://goo.gl/HJOPa5>)

**41**

Fig. 1.34 Diagramas de construção da letra ideal. Gravado em chapas de cobre por Louis Simonneau, 1702. (Mandel, 2006, p. 122)

**41**

Fig. 1.35 Página do *Manuel Typographique* de Pierre Simon Fournier, 1764.

(Meggs, 2009, p. 157)

**42**

Fig. 1.36 Pormenor da cauda oscilante da caixa alta **Q** do tipo de Baskerville. (Garfield, 2010, p. 104)

**42**

Fig. 1.37 *The Book of Common Prayer*, impresso por John Baskerville, 1762.

(Retirada de <http://designobserver.com/feature/the-typeface-of-truth/35428/>)

**43**

Fig. 1.38 Tipo *Bell* de Richard Austin.

**43**

Fig. 1.39 Tipo *Didot*. (Retirada de <http://www.typography.com/fonts/didot/history/>)

**44**

Fig. 1.40 Páginas do *Manuale Tipografico* demonstrando os tipos de Bodoni. (Retirada de [taschen.com/type1](http://taschen.com/type1))

**45**

Fig. 1.41 Tipos *fat face* de Robert Thorne, 1821. (Meggs, 2009, p. 176)

**47**

Fig. 1.42 Tipo *Antique* de Vincent Figgins, c. 1815-17. (Meggs, 2009, p. 177)

**47**

Fig. 1.43 Tipo toscano. (Adaptada de Meggs, 2009, p. 178)

**47**

Fig. 1.44 Tipo *Clarendon*, 1845. (Meggs, 2009, p. 178)

**48**

Fig. 1.45 Tipo *Two-Line English Egyptian*, 1816. (Baines & Haslam, 2002, p. 63)

**48**

Fig. 1.46 Tipo *Seven-Line Grotesque* de William Thorowgood, 1834.

(Retirada de <https://goo.gl/LWdY6l>)

**49**

Fig. 1.47 Espécime do tipo *Akzidenz Grotesk*, da fundição Berthold, 1898.

(Baines & Haslam, 2002, p. 66)

**49**

Fig. 1.48 *ITC Franklin Gothic Medium*, corpo 20.

**49**

Fig. 1.49 Espécime da fundição Rand & Avery, Cornhill, Boston, 1867. (Jong, Purvis, & Tholenaar, 2009, p. 156)

**50**

Fig. 1.50 William Morris, página ilustrada de *The Works of Geoffrey Chaucer*, 1896. (Coleção da Universidade de Stanford. Retirada de <https://goo.gl/ApoBsX>)

**51**

Fig. 1.51 Otto Eckmann, folha de rosto para *Eckmann Schriftprobe*, 1901. (Meggs, 2009, p. 279)

**52**

Fig. 1.52 Tipo *Johnston*, 1915. (Retirada de <http://www.londonreconnections.com/2016/new-typeface-underground-johnston-100/>)

**52**

Fig. 1.53 Tipo *Neuland* de Rudolf Koch, 1924. (Haley et al., 2012, p. 13)

**53**

Fig. 1.54 Fragmento do jornal *The Times*, na edição de 1932, onde o tipo *Times New Roman*, de Stanley Morison, surgiu pela primeira vez. (Adaptada de <https://goo.gl/I8Hjn8>)

**54**

Fig. 1.55 Tipo *Gill Sans* e *Johnston*.

**55**

Fig. 1.56 Desenhos de Eric Gill para a primeira versão do *Gill Sans*, produzido para a companhia ferroviária London & North Eastern Railway (LNER). Desenho do **g** de 1932 e **B, P, R** e **S** de 1933.

(Blackwell, 1998, pp. 74-75)

**55**

Fig. 1.57 Desenho de letras geométricas de Josef Albers, 1925. O alfabeto é composto por diversas combinações de formas geométricas, essencialmente, quadrados, triângulos e círculos, com algumas exceções como as duas linhas cruzadas de algumas letras.

(Blackwell, 1998, p. 36)

**57**

Fig. 1.58 Herbert Bayer, alfabeto universal, 1925. (Friedl, Ott, & Stein, 1998, p. 40)

**57**

Fig. 1.59 Espécime do tipo *Futura*, 1928. (Blackwell, 1998, p. 45)

**58**

Fig. 1.60 Em cima, os caracteres originais do tipo *Futura* e, em baixo, as alternativas formais inicialmente propostas.

**58**

Fig. 1.61 Armin Hofmann, cartaz para a produção teatral de Basileia de *Giselle*, 1959. (Meggs, 2009, p. 473)

**60**

Fig. 1.62 Josef Müller-Brockmann, cartaz da exposição *Der Film*, 1960. (Meggs, 2009, p. 477)

**60**

Fig. 1.63 Brochura *Helvetica*/Neue Haas Grotesk, 1963. Design de Hans Neuburg e Nelly Rudin. (Retirada de <http://www.fontbureau.com/nhg/history/>)

**61**

Fig. 1.64 Bruno Pfäffli do Atelier Frutiger, composição com as 21 variações da letra u, do tipo *Univers*, c. 1960. (Meggs, 2009, p. 469)

61

Fig. 1.65 Adrian Frutiger, diagrama esquemático das 21 fontes *Univers*, 1954. (Castro, 2011, p. 102)

63

Fig. 1.66 Hermann Zapf, tipo *Optima*, 1958.

64

Fig. 1.67 Hans Eduard Meier, tipo *Syntax*, 1969.

65

Fig. 1.68 Wolfgang Weingart, experiências tipográficas, 1971. (Meggs, 2009, p. 606)

67

Fig. 1.69 Wim Crouwel, tipo *New Alphabet*, 1964.

67

Fig. 1.70 Zuzana Licko, tipos *Emigre* (1984) e *Matrix* (1986). (Retirada de <http://www.emigre.com/EFfeature.php?di=105>)

68

Fig. 1.71 Glenn A. Suokko (designer) e Emigre Graphics, capa para *Emigre* n.º 11, 1989. (Meggs, 2009, p. 631)

69

Fig. 1.72 Capa do segundo volume da publicação *The Graphic Language of Neville Brody*, 1994.

69

Fig. 1.73 Phil Baines, *Can You (and Do You Want To) Read Me?*, cartaz para a FUSE 1, 1991. (Brody & Wozencroft, 2012)

70

Fig. 1.74 Barry Deck, *Template Gothic* e Scott Makella, *Dead History*, ambas de 1990.

70

Fig. 1.75 David Carson, dupla página da revista *Ray Gun*, 1994. (Meggs, 2009, p. 634)

70

Fig. 1.76 Matthew Carter, tipo *Galliard*, na versão digital *ITC Galliard*, 1986.

71

Fig. 1.77 Tipo *Miller*, nas versões *Banner*, *Display*, *Headline* e *Text*, 1997–2000.

72

Fig. 1.78 Matthew Carter, tipo *Big Caslon*, 1994.

72

Fig. 1.79 Matthew Carter, tipo *Mantinia*, 1992.

73

Fig. 1.80 Matthew Carter, tipo *Snell Roundhand*, 1990.

73

Fig. 1.81 Robert Slimbach, tipos *Adobe Garamond* e *Utopia*, ambos de 1989.

73

Fig. 1.82 Carol Twombly, tipos *Lithos*, *Charlemagne* e *Trajan*, de 1989 e *Adobe Caslon*, de 1990.

74

Fig. 1.83 Robert Slimbach, tipos *Adobe Jenson*, *Brioso*, *Minion*, *Arno*, *Warnock*, *Poetica* e *Kepler*.

74

Fig. 1.84 Jonathan Hoefler, tipos *Hoefler Text*, *HTF Didot* e *Requiem*, nas variantes *Text* e *Display*.

75

Fig. 1.85 Tobias Frere-Jones, tipo *Gotham*, 2000.

76

Fig. 1.86 Inscrição na Freedom Tower, com o tipo *Gotham*. (Garfield, 2010, p. 218)

76

Fig. 1.87 Jan van Krimpen, desenhos originais para o tipo *Romulus*, com e sem serifa. (Fotografias de Alice Savoie)

77

Fig. 1.88 Sumner Stone, família *Stone*, 1987.

77

Fig. 1.89 Otl Aicher, família *Rotis*, 1988.

77

Fig. 1.90 Martin Majoor, família *Scala*, 1991–96 (FontFont, n.d.)

78

Fig. 1.91 Aplicação do mesmo princípio formal à *Scala* e *Scala Sans*. (Majoor, 2002)

78

Fig. 1.92 Martin Majoor, família *Nexus*, 2004.

79

Fig. 1.93 Fred Smeijers, família *Quadrat*, 1992–2012.

80

Fig. 1.94 Peter Bil'ak, família *Eureka*, 1998–2001.

80

Fig. 1.95 Peter Bil'ak, família *Fedra*, 2002–2007.

81

Fig. 1.96 Erik Spiekermann, família *Officina*, 1990–2003.

82

Fig. 1.97 Erik Spiekermann, família *Meta*, 1991–2007.

82

Fig. 1.98 Carateres l, 1 e I, atestam preocupações com a legibilidade. Outro caráter com desenho particular é o g com o laço aberto.

83

Fig. 1.99 Esquema de construção da letra a do tipo *DIN 1451*. (Castro, 2011, p. 222)

83

Fig. 1.100 Albert-Jan Pool, família *FF DIN*, 1995–2010. (TwoPoints.Net, 2011, p. 7)

84

Fig. 1.101 Luc(as) de Groot, superfamília *Thesis*, 1995–2010. (Blackwell, 1998, p. 156)

85

Fig. 1.102 Punção, matriz e molde ajustável. Gravura do início do século XIX a ilustrar o sistema de Gutenberg para a fundição de tipos. Um punção de aço é usado para cunhar a forma da letra numa matriz de metal mais macio. Depois da sua justificação, a matriz é encaixada na parte inferior do molde ajustável e é preenchido com uma liga de chumbo derretido para moldar o tipo. Após o arrefecimento da liga, o molde ajustável é aberto e o tipo é retirado.

a) punção;

b) matriz;

c) molde ajustável (com matriz retirada para mostrar o H recém-fundido);

d–e) molde ajustável aberto para que se possa retirar o H recém-fundido).

(Meggs, 2009, p. 97)

87

Fig. 1.103 Contrapunção. Existem duas formas de criar as contraformas dos caracteres. Uma obtém-se através do escavar da contraforma recorrendo a um buril (em cima, à direita); a outra é através do uso de contrapunções usados para gravar essas formas por pressão no punção, através de um golpe vertical (ao centro, à direita).

(Beier, 2012, p. 33)

87

Fig. 1.104 Ilustração de Rudolf Koch sobre o uso de contrapunções (em baixo, à direita).

(Adaptada de Tracy, 1986, p. 33)

87

Fig. 1.105 Punção do carácter s do tipo *Baskerville*.

(Baines & Haslam, 2002, p. 74)  
**89**

Fig. 1.106 Componedor.  
(Haslam, 2011, p. 59)

**91**

Fig. 1.107 Forma.  
(Fotografia de Rui Abreu)

**91**

Fig. 1.108 Caixotins.

**91**

Fig. 1.109 Compensações óticas. Letra n de corpo 12 e 8 pontos do tipo *Caledonia*, ampliadas para a mesma dimensão.

(Tracy, 1986, p. 39)

**91**

Fig. 1.110 Ilustração dos primeiros prelos de fabrico artesanal.

(Pedro, 1946, p. 20)

**92**

Fig. 1.111 Prelo Stanhope.

(Pedro, 1946, p. 20)

**92**

Fig. 1.112 Operadora da Monotype a utilizar o pantógrafo para mapear o desenho de um carácter para um molde de cera, c. 1956.

(Baines & Haslam, 2002, p. 77)

**93**

Fig. 1.113 Operador a usar a matriz previamente desenvolvida em latão como molde para através do pantógrafo replicar a matriz numa escala reduzida.

(Osterer & Stamm, 2009, p. 24)

**93**

Fig. 1.114 Linotype Europa. No centro encontra-se o teclado e no topo o armazém de matrizes.

(Osterer & Stamm, 2009, p. 129)

**94**

Fig. 1.115 Matrizes duplas com peso *regular* e *semibold*. Para uma correta reorganização, cada matriz possui um padrão de dentes distinto.

(Osterer & Stamm, 2009, p. 129)

**94**

Fig. 1.116 O rolo dentado em cima do armazém de matrizes segura as matrizes até serem distribuídas e caírem no respetivo canal do armazém de matrizes.

(Osterer & Stamm, 2009, p. 129)

**94**

Fig. 1.117 Os caracteres ao contrário, na face traseira das matrizes permitiam que o compositor verificasse a linha antes de seguir para fundição.

(Osterer & Stamm, 2009, p. 129)

**94**

Fig. 1.118 A nova linha fundida era endurecida e colocada na forma junto das outras linhas.

(Osterer & Stamm, 2009, p. 129)

**94**

Fig. 1.119 Monotype. Módulo de teclado, com mais de 300 teclas para seis alfabetos e 30 teclas adicionais para justificação. Módulo de fundição de tipos nos corpos de 5 até 14 pontos. No máximo, recorrendo a uma extensão própria podia fundir até 36 pontos.

(Osterer & Stamm, 2009, p. 86)

**96**

Fig. 1.120 A caixa de matrizes continha até 272 matrizes intermutáveis. Em cada linha todas as matrizes tinham que ter o mesmo número de unidades.

(Osterer & Stamm, 2009, p. 86)

**96**

Fig. 1.121 *Manual Prático do Tipógrafo*. Editora dos Tipos, 2016. Impresso em tipografia tradicional.

(Fotografia de Daniel Santos)

**98**

Fig. 1.122 Cartaz litográfico, São Francisco, 1879.

(Heitlinger, 2010, p. 464)

**98**

Fig. 1.123 Capa do catálogo da fotocompositora Intertype, 1950.

(Baines & Haslam, 2002, p. 84)

**99**

Fig. 1.124 Fragmento do disco da Lumitype com o tipo *Univers*.

(Osterer & Stamm, 2009, p. 84)

**99**

Fig. 1.125 Os cantos e as incisões são exagerados para manter as contraformas abertas e os cantos não ficarem arredondados na fotocomposição.

(Osterer & Stamm, 2009, p. 82)

**100**

Fig. 1.126 Ladislav Mandel. Desenhos originais para o tipo *Calfra*, 1975–81.

(Bibliothèque Municipale de Lyon)

**101**

Fig. 1.127 Através do uso de folhas decalcáveis, os caracteres podem ser transferidos da película transportadora para o suporte, por decalque. Pode usar-se uma caneta ou outra ferramenta contundente para o efeito.

(Osterer & Stamm, 2009, p. 223)

**102**

Fig. 1.128 Exemplo de folha da Letraset produzida para o aeroporto Charles-de-Gaulle, em Paris, com o alfabeto *Roissy* de Adrian Frutiger.

(Osterer & Stamm, 2009, p. 223)

**102**

Fig. 1.129 O estúdio de design da Letraset. A arte final para as folhas da Letraset era cortada em *stencil* por artistas qualificados. Todos os alfabetos produzidos eram sujeitos a vários testes visuais e fotográficos para garantir a precisão do desenho e reprodução.

(Letraset International Ltd, 1972, p. 5)

**103**

Fig. 1.130 Designer a desenvolver um tipo ornamentado. Grande parte dos originais da Letraset baseiam-se em desenhos originais minuciosos.

(Letraset International Ltd, 1972, p. 5)

**103**

Fig. 1.131 IBM Selectric Composer.

(Haslam, 2011, p. 73)

**104**

Fig. 1.132 Cabeça esférica intermutável (*golfball*) da IBM Selectric Composer com cerca de 32 mm de diâmetro.

(Adaptada de Osterer & Stamm, 2009, p. 191)

**104**

Fig. 1.133 Howard Kettler. Tipo *Courier* em corpo 12 pontos, desenvolvido para a IBM. (Retirada de <https://goo.gl/iwfyPF>)

**106**

Fig. 1.134 Adrian Frutiger. Tipo *Univers* em corpo 11 pontos, adaptado para funcionar na IBM Selectric Composer.

(Adaptada de Osterer & Stamm, 2009, p. 194)

**106**

Fig. 1.135 Exemplos simplificados das primeiras formas de representação digital do tipo através de matrizes, linhas e vetores.

(Tracy, 1986, p. 45)

**107**

Fig. 1.136 Digitalização de desenhos através do *puck*. (Osterer & Stamm, 2009, p. 275)

**108**

Fig. 1.137 FontLab Studio 5. (Retirada de <http://www.fontlab.com>)

**108**

Fig. 1.138 *FontLab Studio 5*. Jeremy Tankard tipo *Enigma*. (Retirada de <http://www.fontlab.com>)

**118**

Fig. 1.139 *FontLab Studio 5*. Jeremy Tankard tipo *Aspect*. Teste de ligaturas e caracteres alternativos.

(Retirada de <http://www.fontlab.com>)

**118**

Fig. 1.140 *RMX Harmonizer*. (Adaptada de <https://remix-tools.com/fontlab/tutorials>)

**119**

Fig. 1.141 *Glyphs*. (Retirada de <https://glyphsapp.com/>)

**120**

Fig. 1.142 *Glyphs mini*. (Retirada de <https://glyphsapp.com/glyphs-mini>)

**120**

Fig. 1.143 *Fontstruct*. (Retirada de <https://fontstruct.com/>)

**121**

Fig. 1.144 Em cima, o carácter *e*, codificado em *PostScript*, é descrito por 18 pontos. Em baixo, o carácter *e*, codificado em *TrueType*, é descrito por 23 pontos descritos através de curvas de *bézier* quadráticas. Pontos finais, são representados por quadrados e pontos de controle por círculos.

(Brighurst, 2004, p. 183)

**122**

Fig. 1.145 Os caracteres *r* e *a* surgem entre os desenhos mestre de ambos.

(Adobe, 1997, p. 18)

**123**

Fig. 1.146 Adobe Typekit. (Retirada de <https://typekit.com/>)

**128**

Fig. 1.147 Google web fonts. (Retirada de <http://www.google.com/webfonts>)

**128**

Fig. 2.1 Fragmento da obra *Liber quaestionum in Vetus Testamentum*. Letra visigótica. (Retirada de BNP: <http://purl.pt/24617>)

**138**

Fig. 2.2 Página do foral manuelino de Manteigas. Apresenta-se caligrafado com letra gótica de ducto rápido, muito próxima da Gótica rotunda.

(Retirada de: <http://digitarq.adgrd.arquivos.pt/viewer?id=1279815>)

**139**

Fig. 2.3 Manuel Barata. Capa da edição de João de Ocanha. *Exemplares de Diversas Sortes de Letras*, 1590. (Retirada de BNP: <http://purl.pt/15204>)

**140**

Fig. 2.4 Manuel Barata. Estampa 1. *Exemplares de Diversas Sortes de Letras*, 1590. (Retirada de BNP: <http://purl.pt/15204>)

**140**

Fig. 2.5 Giraldo de Prado. *Calligraphia*, 1560. (Santos, 2015, p. 47)

**141**

Fig. 2.6 Giraldo de Prado. *Calligraphia*, 1560. (Santos, 2015, p. 48)

**141**

Fig. 2.7 Manuel Barata. Estampa 3. *Exemplares de Diversas Sortes de Letras*, 1590. (Retirada de BNP: <http://purl.pt/15204>)

**142**

Fig. 2.8 Manuel Barata. Estampa 6. *Exemplares de Diversas Sortes de Letras*, 1590. (Retirada de BNP: <http://purl.pt/15204>)

**142**

Fig. 2.9 Manuel Barata. Estampa 19. *Exemplares de Diversas Sortes de Letras*, 1590. (Retirada de BNP: <http://purl.pt/15204>)

**142**

Fig. 2.10 Manuel Barata. Estampa 7. *Exemplares de Diversas Sortes de Letras*, 1590. (Retirada de BNP: <http://purl.pt/15204>)

**143**

Fig. 2.11 Andrade de Figueiredo. Folha de rosto. *Nova escola para aprender a ler, escrever, e contar*, 1722. (Retirada de BNP: <http://purl.pt/107>)

**144**

Fig. 2.12 Andrade de Figueiredo. Em cima: estampas 32, 33 e 44. Em baixo: estampas 34, 35 e 36. *Nova escola para aprender a ler, escrever, e contar*, 1722.

(Retirada de BNP: <http://purl.pt/107>)

**145**

Fig. 2.13 Andrade de Figueiredo. Em cima: estampas 4, 5 e 6. Em baixo: estampas 7, 8 e 9. *Nova escola para aprender a ler, escrever, e contar*, 1722. (Retirada de BNP: <http://purl.pt/107>)

**146**

Fig. 2.14 Andrade de Figueiredo. Estampa 12. *Nova escola para aprender a ler, escrever, e contar*, 1722. (Santos, 2015, p. 129)

**147**

Fig. 2.15 Andrade de Figueiredo. Estampa 13. *Nova escola para aprender a ler, escrever, e contar*, 1722. (Santos, 2015, p. 67)

**147**

Fig. 2.16 > Andrade de Figueiredo. Estampa 14. *Nova escola para aprender a ler, escrever, e contar*, 1722. (Santos, 2015, p. 75)

**147**

Fig. 2.17 >> Andrade de Figueiredo. Estampa 15. *Nova escola para aprender a ler, escrever, e contar*, 1722. (Santos, 2015, p. 71)

**147**

Fig. 2.18 Jacinto de Araújo. Estampa 2. *Nova arte de escrever*, 1794. (Retirada de: <http://purl.pt/16770>)

**151**

Fig. 2.19 Jacinto de Araújo. Estampa 8. *Nova arte de escrever*, 1794. (Retirada de: <http://purl.pt/16770>)

**151**

Fig. 2.20 Jacinto de Araújo. Estampa 9. *Nova arte de escrever*, 1794. (Retirada de: <http://purl.pt/16770>)

**151**

Fig. 2.21 Jacinto de Araújo. Estampa 18. *Nova arte de escrever*, 1794. (Retirada de: <http://purl.pt/16770>)

**151**

Fig. 2.22 Ventura da Silva. *Regras Methodicas*, 1803. (Santos, 2015, p. 89)

**152**

Fig. 2.23 Ventura da Silva. Estampa 8. *Regras Methodicas*, 1803. (Santos, 2015, p. 92)

**152**

Fig. 2.24 Ventura da Silva. Estampa 9. *Regras Methodicas*, 1803.

(Santos, 2015, p. 93)

**152**

Fig. 2.25 Ventura da Silva. Estampa 31. *Regras Methodicas*, 1803.

(Santos, 2015, p. 131)

**153**

Fig. 2.26 Ventura da Silva. Estampa 32. *Regras Methodicas*, 1803.

(Santos, 2015, p. 132)

**153**

Fig. 2.27 Ventura da Silva. Estampa 33. *Regras Methodicas*, 1803.

(Santos, 2015, p. 133)

**154**

Fig. 2.28 Ventura da Silva. Estampa 36. *Regras Methodicas*, 1803.

(Santos, 2015, p. 135)

**154**

Fig. 2.29 Ventura da Silva. Epigrafe da estampa 37. *Regras Methodicas*, 1803.

(Duarte, 2008, p. 214)

**155**

Fig. 2.30 Ventura da Silva. Fragmento da estampa 37. *Regras Methodicas*, 1803.

(Duarte, 2008, p. 214)

**155**

Fig. 2.31 Ventura da Silva. Epigrafe da estampa 38. *Regras Methodicas*, 1803.

(Duarte, 2008, p. 215)

**155**

Fig. 2.32 Ventura da Silva. Fragmento da estampa 39. *Regras Methodicas*, 1803.

(Duarte, 2008, p. 216)

**155**

Fig. 2.33 Samuel Gacon. *Pentateuco*, 1487.

(Pacheco, 1998, p. 83)

**157**

Fig. 2.34 Autor desconhecido. *Tratado de Confissom*, 1489.

(Retirada de BNP: <http://purl.pt/22008>)

**157**

Fig. 2.35 Nicolau da Saxónica e Valentim Fernandes.

*Vita Christi*, 1495.

(Retirada de BNP: <http://purl.pt/22010>)

**159**

Fig. 2.36 Pedro Craesbeeck. *Doctrina Militar*, 1598.

(Retirada de BNP: <http://purl.pt/14303>)

**160**

Fig. 2.37 Miguel Deslandes. *Luz, e Calor*, 1696.

(Retirada de BNP: <http://purl.pt/11492>)

**160**

Fig. 2.38 Jean Villeneuve. *Primeira Origem da Arte de Imprimir dada a luz pelos primeiros caracteres*, 1732.

(Retirada de BNP: <http://purl.pt/220>)

**163**

Fig. 2.39 Fragmento da obra *Sermões Póstumos*, impressa por Miguel Manescal da Costa,

1759.

(Adaptada de Dias, 2015, p. 158)

**164**

Fig. 2.40 Joaquim Carneiro da Silva. Estampa 8 de *Breve Tratado Theorico das Letras Typograficas*, impresso na Régia Officina Typographica, 1803.

(Retirada de <http://goo.gl/iyexX3>)

**165**

Fig. 2.41 Imprensa Nacional. *Provas dos Diversos Typos, Vinhetas e Ornatos typographicos da Imprensa Nacional*. Lisboa, 1838.

(INCM)

**168**

Fig. 2.42 Imprensa Nacional. *Specimen da Fundação de Typos da Imprensa Nacional*. Lisboa,

1858.

(Jong, Purvis & Tholenaar, 2009, p. 148)

**170**

Fig. 2.43 Imprensa Nacional. *Specimen da Fundação de Typos da Imprensa Nacional*. Lisboa,

1858.

(Jong, Purvis & Tholenaar, 2009, p. 148)

**170**

Fig. 2.44 > Imprensa Nacional. *Specimen da Fundação de Typos da Imprensa Nacional*. Lisboa,

1858.

(Jong, Purvis & Tholenaar, 2009, p. 150)

**170**

Fig. 2.45 Imprensa Nacional. *Provas da Fundação de Typos da Imprensa Nacional*. Lisboa,

1888.

(Reis, 2010, p. 234)

**172**

Fig. 2.46 Libânio da Silva. *Manual do Typographo*. Lisboa,

1908.

**173**

Fig. 2.47 Revista *Presença*, n.º 40. Coimbra, dezembro, 1933.

**174**

Fig. 2.48 Revista *Portugal Futurista*, n.º 1. Lisboa, 1917.

**174**

Fig. 2.49 Fred Kradolfer. Cartaz para a Exposição Colonial Portuguesa em Paris, 1930.

(Bártolo & Silva, 2012, p. 87)

**175**

Fig. 2.50 Manuel Pedro. *Dicionário Técnico do Tipógrafo*. Porto, 1948.

**175**

Fig. 2.51 Sebastião Rodrigues. Capa de catálogo. 6.º Salão dos Novíssimos, Secretariado Nacional de Informação, 1964.

(Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, p. 140)

**176**

Fig. 2.52 Frente e verso do postal promocional, impresso em tipografia tradicional, do tipo *Gazz* de Mário Feliciano,

126, 1997.

(Retirada de: <http://goo.gl/SNQxa4>)

**178**

Fig. 2.53 Dino dos Santos. Tipo *Híbrida*, 1994.

**179**

Fig. 2.54 Dino dos Santos. Tipo *Decline*, 1996.

**179**

Fig. 2.55 Manuel R. Pereira da Silva. *Rotunda um semigótico redondo. Recriação de um antigo estilo de letra*. Póvoa de Varzim, Edição da Câmara Municipal, 1997.

**179**

Fig. 2.56 Mário Feliciano. Tipo *Monteros*, 2005.

(Feliciano, 2005, p. 35)

**180**

Fig. 2.57 Mário Feliciano. Tipo *Vetura*, 2006.

**180**

Fig. 2.58 Dino dos Santos. Tipo *Velino*, 2009.

**180**

Fig. 2.59 Jornal *Politiken* usa *Flama*; jornal *O Estado de S. Paulo* usa *Flama*, *Estado Headline* e *Estado Fine*; jornal *Diário de Navarra* usa *Mayeur*. Tipos de Mário Feliciano.

**181**

Fig. 2.60 Jornal *Correio da Bahia* usa *Glosa* e *Prelo*; jornal *A Bola* usa *Glosa*, *Prelo*, *Anubis Pro* e *Leitura Symbols*; jornal *Diário de São Paulo* usa *Prelo* e *Prelo Slab*. Tipos de Dino dos Santos.

**181**

Fig. 2.61 Mário Feliciano. Tipo *BesSans*, 2005.

**181**

Fig. 2.62 Mário Feliciano. Tipo *Expresso*, 2006.

**181**



Fig. 2.63 Mário Feliciano.  
Tipo *Morgan*, 2001–2004.  
**183**

Fig. 2.64 Mário Feliciano.  
Tipo *Garda*, 2005.  
**183**

Fig. 2.65 Lona colocada na  
Faculdade de Belas-Artes  
da Universidade de Lisboa a  
anunciar o congresso da ATypl,  
Lisboa, 2006.  
**183**

Fig. 3.1 Comparação do  
contraste entre traços. Tipo  
*Bodoni* e *Univers*.  
**193**

Fig. 3.2 Variações do eixo.  
Tipos *Centaur*, *Bodoni*, *P. T.*  
*Baumam*, *Rockwell*.  
**193**

Fig. 3.3 Variação de largura.  
Tipo *knockout*.  
**194**

Fig. 3.4 Variação de  
modulação. Tipos *OCR A*,  
*Garamond* e *Wilhem Klingspor*.  
**194**

Fig. 3.5 Variações de peso.  
Tipo *Avenir Next*.  
**194**

Fig. 3.6 Variação de postura.  
Tipos *Bodoni*, redondo e itálico;  
*Helvetica*, redondo  
e oblique.  
**195**

Fig. 3.7 Variação de tamanho.  
Caráter *e*, apresentado no  
mesmo corpo, para comparação  
do desenho entre tamanhos  
óticos. Tipo *Warnock*, nas  
versões *caption*, *regular*,  
*subhead* e *display*.  
**195**

Fig. 3.8 Anatomia e  
terminologia tipográfica.  
Tipos *Adobe Caslon Pro* e *Bell*  
*Centennial*.  
**197**

Fig. 3.9 Características  
das serifas.  
(Adaptada de Amado, 2012)  
**203**

Fig. 3.10 Características  
dos terminais.  
(Adaptada de Amado, 2012)  
**203**

Fig. 3.11 Classificação de  
Thibaudeau, 1924.  
(Thibaudeau, 1924, p. 108)  
**205**

Fig. 3.12 Classificação  
tipográfica de Maximilien Vox,  
de 1955, com nove classes  
(*Médièves* estão incluídas nas  
*Manuaires*).  
(Osterer & Stamm, 2009,  
p. 77)  
**206**

Fig. 3.13 Classificação de Vox,  
de 1963, com nove classes,  
organizadas em círculo e com  
pequenas alterações na ordem.  
(Osterer & Stamm, 2009,  
p. 77)  
**206**

Fig. 3.14 Tipo *Adobe Jenson*.  
**207**

Fig. 3.15 Tipo *Bembo*.  
**207**

Fig. 3.16 Tipo *Baskerville*.  
**207**

Fig. 3.17 Tipo *Bauer Bodoni*.  
**208**

Fig. 3.18 Tipo *Memphis*.  
**208**

Fig. 3.19 Tipo *Franklin Gothic*.  
**208**

Fig. 3.20 Tipo *Albertus*.  
**209**

Fig. 3.21 Tipo *Zapf Chancery*.  
**209**

Fig. 3.22 Tipo *Ondine*.  
**209**

Fig. 3.23 Classificação de Aldo  
Novarese, 1957.  
(Ponot, 1989, p. 45)  
**210**

Fig. 3.24 Classificação de  
Giuseppe Pelliteri, 1963.  
(Ponot, 1989, p. 46)  
**210**

Fig. 3.25 Tipo *Knockout*.  
**211**

Fig. 3.26 Tipo *Univers*.  
**211**

Fig. 3.27 Tipo *Futura*.  
**211**

Fig. 3.28 Tipo *Gill Sans*.  
**212**

Fig. 3.29 Demonstração dos  
princípios básicos de descrição  
do sistema de Catherine Dixon,  
usando como exemplo o tipo  
*Monotype Old English*.  
(Dixon, 2008, p. 29)  
**214**

Fig. 3.30 Quatro variantes de  
algarismos disponíveis no tipo  
*Mrs Eaves*.  
**216**

Fig. 3.31 Os seguintes grupos  
de glifos constituem a base  
dos sistemas de escrita mais  
conhecidos: maiúsculas,  
minúsculas, versaletes,  
algarismos não alinhados para  
texto, algarismos alinhados,  
ditongos, ligaturas, símbolos  
comerciais, caracteres  
acentuados e internacionais,  
símbolos matemáticos, frações,  
acentos ou sinais diacríticos,  
sinais de pontuação, símbolos e  
pictogramas, caracteres gregos e  
símbolos monetários (Baines &  
Haslam, 2002; Rocha, 2005).  
Tipo *Mrs Eaves*.  
**217**

Fig. 3.32 Por norma, as letras  
curvas são mais finas e  
estreitas do que as redondas.  
Tipo *Scala*.  
**220**

Fig. 3.33 Tanto quanto  
seja possível, é preferível  
atribuir espessura aos traços  
pelo lado interno das letras.  
As letras que apresentem  
problemas para realizar este  
procedimento devem crescer  
proporcionalmente, mais que  
o restante em sentido externo,  
como na letra *k* desse exemplo.  
Tipo *Ronnia*, nas variantes *Thin*,  
*Regular* e *Heavy*.  
(Adaptada de Henestrosa,  
Meseguer & Scaglione, 2012,  
p. 98)  
**220**

Fig. 3.34 Simplificação dos  
traços no desenho de caracteres  
mais complexos nas versões  
mais pesadas. Tipo *Ronnia*, nas  
variantes *Thin* e *Heavy*. 220  
Fig. 3.35 Versalete de desenho  
ligeiramente superior à altura-x.  
Tipo *Minion Pro*.  
**221**

Fig. 3.36 Tipo *Arno Pro*  
nas versões *Caption*,  
*Regular*, *Subhead* e *Display*,  
representadas no mesmo corpo  
para comparação de desenho.  
**221**

Fig. 3.37 Subdivisão dos tipos  
em duas grandes categorias.  
Acima o tipo *Bembo* como  
representante clássico de  
um tipo para texto. Abaixo  
o tipo *Sweet Rosie* como  
representante da categoria de  
tipos *display*.  
**222**

Fig. 3.38 Fixações e  
movimentos sacádicos durante  
o processo de leitura.  
(Hochuli, 2008, p. 9)  
**229**

Fig. 3.39 A metade superior  
das letras concentra um maior  
número de traços distintivos do  
que a sua metade inferior. Com  
os traços ascendentes tapados  
é quase impossível decifrar o  
texto (Hochuli, 2008).  
**229**



Fig. 3.40 A teoria de reconhecimento de palavras inteiras baseia-se no contorno característico que as letras minúsculas formam com maiúsculas, ascendentes, descendentes e altura-x (Hochuli, 2008).

**230**

Fig. 3.41 Modelo de reconhecimento paralelo da letra (Larson, 2004).

**230**

Fig. 3.42 Variações de ascendentes e descendentes. Em cima, o tipo *Fedra* nas variantes *Serif A* e *Serif B*. Em baixo, o tipo *Lexicon*, nas variantes *No1* e *No2*.

**232**

Fig. 3.43 Variações de contraste. O tipo *Minion Pro* nas variantes *Caption* (em cima) e *Display* (em baixo).

**232**

Fig. 3.44 Alteração de peso. Tipo *Monotype Garamond* em 6, 8 e 24 pontos.

(Ahrens, 2008, p. 47)

**233**

Fig. 3.45 Características distintivas visualizadas nos tipos *Adobe Garamond Pro*, *Futura* e *Snell Roundhand*.

**234**

Fig. 3.46 A contraforma de um u deve ser mais estreita do que a contraforma do n para que pareçam iguais. Tipo *Univers*.

**234**

Fig. 3.47 Exemplo de junção sem afilamento e de junção afilada. Tipo *Futura*.

**234**

Fig. 3.48 Dupla página de um dos cadernos de esboços de Dino dos Santos. Várias técnicas de desenho ajudam a definir as formas das letras.

**239**

Fig. 3.49 Página de um dos cadernos de esboços de Ricardo Santos.

**239**

Fig. 3.50 Manter os pontos de controle horizontais ou verticais e usar só os pontos necessários. (Adaptada de Henestrosa, Meseguer & Scaglione, 2012, p. 64)

**241**

Fig. 3.51 Possíveis relações entre o desenho de terminais e serifas. (Henestrosa, Meseguer & Scaglione, 2012, p. 73)

**242**

Fig. 3.52 Esquema de derivação de caracteres caixa baixa sugerido por Anne Debra Adams (1989) e outros três, de números e caixa alta, por Buggy (2007). (Adaptada de Buggy, 2007, pp. 140–141)

**243**

Fig. 3.53 Proporção da letra maiúscula clássica vs. proporção da letra maiúscula moderna. Em cima, tipo *Trajan*, em baixo, *Bauer Bodoni*. (Adaptada de Cheng, 2006, p. 21).

**244**

Fig. 3.54 Algumas formas podem repetir-se e manter-se praticamente idênticas, como neste caso as verticais (a preto), as diagonais (k, v, w, x, y, z) ou os bojos do b, d, p, q. Outras requerirão mais variação, mas mesmo nesses casos é perceptível a afinidade morfológica, por exemplo nos terminais do a, c, f, g, j, r, s, y. Tipo *Gandhi Serif*.

(Henestrosa, Meseguer & Scaglione, 2012, p. 45).

**245**

Fig. 3.55 Aplicação *Adhesiontext*, criada por Miguel Sousa. (Retirada de <http://adhesiontext.com>)

**246**

Fig. 3.56 Forma vs. contraforma. Tipo *Univers*.

**246**

Fig. 3.57 Compensações óticas. Tipo *Futura*.

**247**

Fig. 3.58 Compensações óticas. Tipo *Futura*.

**248**

Fig. 3.59 Anotações de espaçamento em desenho de Gerrit Noordzij. (Adaptada de Bitter, 2013, estampa 10)

**249**

Fig. 3.60 A largura das hastes é inversamente proporcional à largura dos brancos internos.

**250**

Fig. 3.61 Descrição do processo inicial de espaçamento das letras segundo Walter Tracy. (Pohlen, 2011, p.133)

**251**

Fig. 3.62 Esquema que estabelece as medidas para os espaços laterais das letras minúsculas, tendo por base os espaços laterais estabelecidos para o n e o.

a) A mesma medida do espaço à esquerda do n;

b) A mesma medida do espaço à direita do n;

c) Ligeiramente maior do que o espaço à esquerda do n;

d) Espaço mínimo;

e) A mesma medida do espaço do o;

f) Ligeiramente menor do que o espaço do o.

(Tracy, 1986, p. 75)

**252**

Fig. 3.63 Esquema que estabelece as medidas para os espaços laterais das letras maiúsculas, tendo por base os espaços laterais estabelecidos para o H e O.

a) A mesma medida do espaço do H;

b) Ligeiramente inferior ao espaço do H;

c) Cerca de metade do espaço do H;

d) Espaço mínimo;

e) A mesma medida do espaço do O.

(Tracy, 1986, p. 74)

**253**

Fig. 3.64 Apontamentos de Dino dos Santos em folha de teste, na primeira fase de revisão do tipo *Velino*.

**255**

Fig. 3.65 Captura de ecrã do software *FontLab* onde se pode observar os valores dos pares de *kerning* à direita. Note-se que para o par *AY*, destacado a cinza, o valor é muito menor (-64), do que para o par *AC* (-24). Isso acontece, basicamente, porque o *A* é mais pesado na base, enquanto que o *Y* é mais largo no topo, fazendo com que se torne necessário aproximá-los mais.

(Adaptada de <https://goo.gl/ADHMDX>)

**256**

Fig. 3.66 A resolução de um ecrã é definida por uma rede de píxeis. Quando uma letra é muito pequena, e não possui instruções de *hinting*, o espaçamento e a espessura podem ser prejudicados (e no centro). Quando os ajustes de *hinting* são efetuados (e à direita), as letras ficam visualmente otimizadas.

(Vargas, 2005, p. 31)

Fig. 3.67 Resumo das principais etapas e tópicos desenvolvidos na produção de uma fonte.

(Adaptada de Cardinali, 2015, p. 130)

**261**

Fig. 4.1 Dino dos Santos. Páginas espécime dos tipos *Monox*, *Monox Serif*, *Kartago* e *Priva Pro*.

(DSType, 2006a)

**278**

Fig. 4.2 Dino dos Santos. Comparação das diversas variantes do tipo *Leitura*: *Leitura News*, *Leitura*, *Leitura Sans*, *Leitura Headline* e *Leitura Symbols*.

(Adaptada de DSType, 2007a)

**280**

Fig. 4.3 > Dino dos Santos. Cadernos de esboços e folhas soltas com desenhos de letras. Em evidência, os diversos desenhos da letra a.

**282**

Fig. 4.4 < Dino dos Santos. Página de um dos cadernos de esboços com a representação da palavra «naves».

**285**

Fig. 4.5 Dino dos Santos. Caderno de esboços e folhas soltas com diversas representações de letras. Em cima, estudos para o tipo *Volupia*, ao centro, definição de pesos, num desenho de 2005 e, em baixo, esboços de letras góticas.

**285**

Fig. 4.6 Dino dos Santos. Dossiê e estudos de desenvolvimento do tipo *Capsa*.

**286**

Fig. 4.7 > Dino dos Santos, 2007. Desenhos detalhados a lápis sobre papel vegetal para o tipo *Capsa*. Indicações de pormenores construtivos e derivação de caracteres.

**286**

Fig. 4.8 Dino dos Santos. Páginas espécime dos tipos *Pluma* e *Andrade*.

(DSType, 2006a)

**290**

Fig. 4.9 > Dino dos Santos. Página, em tamanho real, do espécime do tipo *Andrade Pro*.

(DSType, 2006a)

**290**

Fig. 4.10 Dino dos Santos. Carateres A, G e H do tipo *Andrade Script*.

**292**

Fig. 4.11 Dino dos Santos. Tipo *Andrade*.

**292**

Fig. 4.12 Dino dos Santos. Representação do detalhe construtivo presente na estampa original de Ventura da Silva (veja-se p. 155). Tipo *Ventura*.

(DSType, 2007b)

**293**

Fig. 4.13 Ventura da Silva. Estampa 33. *Regras Methodicas*, 1803.

(Santos, 2015, p. 133)

**294**

Fig. 4.14 Dino dos Santos. Páginas espécime do tipo *Ventura*. Com o mesmo texto do original da figura anterior, demonstra a diversidade de caracteres alternativos e ligaturas desenvolvidas, tornando única cada composição.

(DSType, 2007b)

**294**

Fig. 4.15 Dino dos Santos. Página do espécime do tipo *Estilo*.

(DSType, 2005)

**296**

Fig. 4.16 Dino dos Santos. Página do espécime do tipo *Estilo Script*.

(DSType, 2006b)

**296**

Fig. 4.17 Dino dos Santos. Fragmento de página do espécime do tipo *Estilo Pro*.

(DSType, 2010)

**296**

Fig. 4.18 Capas da *The New York Times Magazine*. Tipo *Nyte* de Dino dos Santos.

**297**

Fig. 4.19 Pormenor do tipo *Nyte* em uso.

**298**

Fig. 4.20 > Dino dos Santos. Página do espécime do tipo *Nyte*.

(DSType, 2012a)

**298**

Fig. 4.21 Família *Nyte*. (Villafranca, 2012, p. 137)

**300**

Fig. 4.22 Dino dos Santos. Pormenores do tipo *Voz*, desenvolvido para utilização exclusiva do jornal *La Voz de Galicia*, 2010.

**301**

Fig. 4.23 Pormenor do jornal *La Voz de Galicia*, de 16 de janeiro de 2011. Tipo *Voz*.

**302**

Fig. 4.24 Jornal *La Voz de Galicia*, de 16 de janeiro de 2011. Tipos *Voz* e *Voz Gotica* (usado no título do jornal). Ambos desenvolvidos por Dino dos Santos, em 2010.

**302**

Fig. 4.25 Dino dos Santos. Tipo *Voz Gotica*, desenvolvido para o título do jornal.

**303**

Fig. 4.26 Hugo d'Alte. Esboços de letras góticas.

**308**

Fig. 4.27 Hugo d'Alte. Tipo *Kalevala*, desenvolvido em 2009, para a marca finlandesa de jóias com o mesmo nome.

**309**

Fig. 4.28 Hugo d'Alte. Capturas de ecrã demonstrando a grelha construtiva do tipo *Kaas*.

**311**

Fig. 4.29 Hugo d'Alte. Espécime do tipo *Kaas*.

**311**

Fig. 4.30 Hugo d'Alte. Mapa de caracteres do tipo *Kaas*.

**312**

Fig. 4.31 Folha de rosto da obra *Escolha das Melhores Novellas e Contos Moraes; Escritos em Francez por MM, d'Arnauld, Marmontel, Madama de Gomez e outros*, impressa em 1797, na tipografia Rollandiana, em Lisboa.

**313**

Fig. 4.32 Recolha de caracteres redondos e itálicos efetuada por Hugo d'Alte com base nas digitalizações da obra impressa por Rolland.

**314**

Fig. 4.33 Hugo d'Alte. As várias formas peculiares do desenho do til e da cedilha reproduzidos no tipo *Rolland*.

**314**

Fig. 4.34 Hugo d'Alte. Mapa de caracteres do tipo *Rolland Text*.

**314**

Fig. 4.35 Hugo d'Alte. Página espécime do tipo *Rolland Big*.

**315**

Fig. 4.36 Hugo d'Alte. Página espécime do tipo *Rolland Text*.

**315**

Fig. 4.37 Hugo d'Alte. Tipo *Rolland Big*. Note-se a alteração de desenho no ápice do A, apresentando-se côncavo.

**316**

Fig. 4.38 FBA. Imagem de identidade das comemorações do Centenário da República. Logótipo desenvolvido com o tipo *República* de Hugo d'Alte.

**317**

Fig. 4.39 Hugo d'Alte. Tipo *Kiosk*.

**317**

Fig. 4.40 Imagem de identidade do Centro Português de Design. Logótipo desenvolvido com o tipo *CPD Sans* de Hugo d'Alte.

**317**

Fig. 4.41 Hugo d'Alte. Imagens espécime dos tipos *CPD Serife* e *CPD Sans*.

**318**

Fig. 4.42 Hugo d'Alte. Tipo *Flexibility*, desenvolvido por encomenda do ateliê R2, para a identidade de uma exposição que teve lugar em Turim, Itália, no âmbito da World Design Capital.

**318**

Fig. 4.43 Jorge dos Reis. Dupla página de um dos seus cadernos de esboços. Na página da esquerda elencam-se os tipos desenvolvidos ao longo dos anos. Na página da direita, destaca-se a prova do mapa de caracteres do tipo *Artéria*, datado de 2005.

**324**

Fig. 4.44 Jorge dos Reis. Página de um dos seus cadernos de esboços. Estudos para um alfabeto de construção modular e geométrica.

**325**

Fig. 4.47 Jorge dos Reis. Pormenor do inventário dos tipos desenvolvidos.

**327**

Fig. 4.48 Jorge dos Reis. Pormenor de página de esboços. Definição do desenho das formas das letras.

**327**

Fig. 4.45 Jorge dos Reis. Estudo para o tipo *Athena*, desenvolvido para o Ateneu Comercial de Lisboa.

**327**

Fig. 4.46 Jorge dos Reis. Estudo para o tipo *Linha-de-alem-tejo*, desenvolvido para o Festival de performance Escrita na Paisagem.

**327**

Fig. 4.49 Jorge dos Reis. Tipo *Via Estreita*, desenvolvido para o Museu Nacional Ferroviário, em 1997.

(Reis, 2013a)

**328**

Fig. 4.50 Jorge dos Reis. Cartaz espécime. Tipo *Via Estreita*.

**329**

Fig. 4.51 Jorge dos Reis. Cartaz espécime. Tipo *Simplíssima Beirã* desenvolvido para o jornal *Notícias da Covilhã*, em 2001.

**330**

Fig. 4.52 Pormenor da fachada da Caixa Geral de Depósitos, Castelo Branco.

**331**

Fig. 4.53 Jorge dos Reis. Cartaz espécime. Tipo *Tintininho* desenvolvido para a Câmara Municipal da Guarda, entre 2002-03.

**333**

Fig. 4.54 Jorge dos Reis. Em cima, estudo para o projeto Speechant. Em baixo, o tipo *Kesington Gore*, desenvolvido para o mesmo projeto.

**334**

Fig. 4.55 Manuel Pereira da Silva. Capa do primeiro catálogo de tipos para fotocomposição da empresa Fototexto, Lda., da qual Manuel Pereira da Silva foi sócio fundador.

**337**

Fig. 4.56 Manuel Pereira da Silva. Folhetos espécime dos seus tipos que distribuía pelos amigos.

**339**

Fig. 4.57 Manuel Pereira da Silva. Capa e dupla página do catálogo *Rotunda, um semigótico redondo. Recriação de um antigo estilo de letra*, editado pela Câmara Municipal da Póvoa de Varzim, em 1997.

**339**

Fig. 4.58 Manuel Pereira da Silva. Capa e dupla página da publicação *As técnicas e os materiais da imprensa escolar* [...]. Foram impressos 20 exemplares, em edição do autor, Lisboa, 2002.

**339**

Fig. 4.59 Manuel Pereira da Silva. Processo de digitalização de caracteres góticos *rotunda*. Inicia pela ampliação de originais ou fac-símiles impressos através de fotocópia. Posteriormente, socorrendo-se de um corretor limpa o ruído ampliado. Após esta fase, os desenhos são digitalizados no *Corel Photo-Paint* e vetorizados no *CorelDRAW*.

**341**

Fig. 4.60 Manuel Pereira da Silva. Prova impressa do contorno do caráter *A* da sua gótica *Rotunda*.

**342**

Fig. 4.61 Manuel Pereira da Silva. Prova impressa do contorno e proporções da sua gótica *Rotunda*.

**342**

Fig. 4.62 > Manuel Pereira da Silva. Prova impressa com anotações do autor relativamente aos ajustes necessários ao desenho.

**342**

Fig. 4.63 < Manuel Pereira da Silva. Prova impressa a partir do software *FontMinder*, com pangrama e mapa de caracteres da *Rotunda Especial*.

**345**

Fig. 4.64 Manuel Pereira da Silva. Esboços em papel quadriculado e milimétrico para o tipo *Tialira*, c. 1983.

(M. Silva, 2008, pp. 389-390)

**345**

Fig. 4.65 Manuel Pereira da Silva. Esboço em estilo cursivo inglês para sinalética da Casa da Praia.

(M. Silva, 2008, p. 387)

**345**

Fig. 4.66 Manuel Pereira da Silva. Texto espécime composto em caracteres *Rotunda*, nos corpos 27 (linha que serve de título), corpo 15/14.5 (linhas restantes), corpo 22 (cruzes que servem de vinheta) e corpo 13 (milénio). Reprodução à imagem do fac-símile, da obra *TRATADO DE COMO SAN FRANCISCO BUSCO Y HALLO A SU MUY QRIDA SEÑORA LA SANCTA POBREZA*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981.

(M. Silva, 2008, p. 371)

**347**

Fig. 4.67 Manuel Pereira da Silva. Caracteres compostos na fonte digital *Rotunda Normal*. A última linha exhibe glifos especiais da fonte *Rotunda Especial*.

(M. Silva, 2008, p. 372)

**348**

Fig. 4.68 Manuel Pereira da Silva. Detalhe do folheto espécime do tipo *Rotunda*. (Fotografia de Rui Abreu)

**349**

Fig. 4.69 Manuel Pereira da Silva. Alguns caracteres da fonte digital *Andrade-Regular*. Os números desalinados pertencem à fonte *Andrade Especial-Normal*.

(M. Silva, 2008, p. 379)

**351**

Fig. 4.70 Manuel Pereira da Silva. Alguns caracteres da fonte digital *Andrade Regular-Italic*. Os números desalinados pertencem à fonte *Andrade Especial-Italic*.

(M. Silva, 2008, p. 379)

**351**

Fig. 4.71 Manuel Pereira da Silva. Alguns caracteres da fonte digital *Andrade Regular-Bold*. Os números desalinados pertencem à fonte *Andrade Especial-Bold*.

(M. Silva, 2008, p. 379)

**351**

Fig. 4.72 Manuel Pereira da Silva. Alguns caracteres da fonte digital *Andrade Regular-BoldItalic*. Os números desalinados pertencem à fonte *Andrade Especial-BoldItalic*. (M. Silva, 2008, p. 379)

351

Fig. 4.73 Manuel Pereira da Silva. Folheto espécime do tipo *Andrade*. Edição do autor, Lisboa, 1998.

353

Fig. 4.74 Manuel Pereira da Silva. Alguns caracteres da fonte digital *JVentura Light* e *JVentura AltLight*. (M. Silva, 2008, p. 383)

355

Fig. 4.75 Manuel Pereira da Silva. Alguns caracteres da fonte digital *JVentura-Romana*. (M. Silva, 2008, p. 383)

355

Fig. 4.76 Manuel Pereira da Silva. Alguns caracteres da fonte digital *JVentura Especial-Romana*. (M. Silva, 2008, p. 385)

357

Fig. 4.77 Manuel Pereira da Silva. Alguns caracteres da fonte digital *JVentura-Aldina*. (M. Silva, 2008, p. 385)

357

Fig. 4.78 Manuel Pereira da Silva. Alguns caracteres da fonte digital *JVentura Especial-Aldina*. (M. Silva, 2008, p. 385)

357

Fig. 4.79 Manuel Pereira da Silva. Alguns caracteres das fontes digitais da família *Tialira*. (M. Silva, 2008, pp. 392–393)

358

Fig. 4.80 Manuel Pereira da Silva. Espécime composto em *Tialira-Thin*. (M. Silva, 2008, p. 391)

359

Fig. 4.81 Manuel Pereira da Silva. Texto e mapa de caracteres da fonte digital *Fontanela-Normal*.

(M. Silva, 2008, p. 397)

360

Fig. 4.82 Mário Feliciano. Tipos *Stella* e *Flama*.

364

Fig. 4.83 Mário Feliciano. Tipo *Strumpf*, nas variantes *Open* e *Contour*.

364

Fig. 4.84 Mário Feliciano. Série *B-sides* (*BsArchae*, *BsCombat*, *BsLandscape*, *BsLooper*, *BsMandrax*, *BsMonofaked*, *BsRetchnov*) e *Merlo*.

365

Fig. 4.85 Mário Feliciano. Dupla página da publicação *Cosas de España*, Lisboa, 2005. Tipo *Salustiana*.

368

Fig. 4.86 Mário Feliciano. Espécime do tipo *Rongel*. (Adaptada do espécime *Rongel Village*, 2010)

371

Fig. 4.87 > Página, em tamanho real, da publicação *Cosas de España*, Lisboa, 2005. Tipo *FTF Rongel*.

371

Fig. 4.88 Extrato, em tamanho real, de notícia no jornal *El País*. Tipo *Majerit* de Mário Feliciano.

373

Fig. 4.89 Comparação entre o tipo *Times New Roman* (em cima), anteriormente usado no jornal, com o *Majerit* (em baixo) de Mário Feliciano. As proporções mais condensadas do *Majerit* beneficiam a economia de espaço.

374

Fig. 4.90 Mário Feliciano. Família *Majerit* nas suas diversas variantes e pesos.

374

Fig. 4.91 Erretres. Identidade para o novo canal televisivo *on-line* do *El País*. Fonte *Majerit Headline Bold Condensed*, usada para os títulos, garante a coerência com a identidade tipográfica do jornal. (Adaptada de <http://www.erretres.com/portfolio/el-pais-video-2/>)

375

Fig. 4.92 Mário Feliciano. Família *Sueca* nas suas diversas variantes e pesos, desenvolvidos para o jornal sueco *Svenska Dagbladet*.

377

Fig. 4.93 Anna Thurfjell. Família *Sueca* em uso na versão *on-line* do jornal. A família foi completamente revista por Mário Feliciano para funcionar corretamente em várias resoluções e dispositivos. (Retirada de <http://at-d.net/portfolio/sueca-the-dna-of-svenska-dagbladet/>)

378

Fig. 4.94 > Extrato, em tamanho real, do jornal *Svenska Dagbladet*. Família *Sueca* em uso.

378

Fig. 4.95 Dupla página ilustrada do livro *Come a sopa*, *Marta!*, de Marta Torrão. Edição da Bichinho do Conto. 383

Fig. 4.96 Página da revista *i.E.*, n.º 0, com o alfabeto premiado, *Pimentinha*, de Miguel Sousa.

385

Fig. 4.97 Miguel Sousa. Desenhos iniciais e provas de impressão. Tipo *HWT Gothic Round*.

(Retirada de <http://goo.gl/oEhW3D>)

386

Fig. 4.98 Miguel Sousa. Processo de digitalização através do mapeamento dos originais impressos.

Tipo *HWT Gothic Round*. (Retirada de <http://goo.gl/oEhW3D>)

386

Fig. 4.99 Miguel Sousa. Modulação do traçado e detalhes construtivos. Tipo *Calouste*. (Adaptada de Sousa, 2005, pp. 3–4)

387

Fig. 4.100 < Miguel Sousa. Página, em tamanho real, do espécime do tipo *Calouste*. Observe-se a coerência e compatibilidade tipográfica entre alfabetos. (Sousa, 2005, p. 16)

389

Fig. 4.101 Miguel Sousa. Proporções verticais e coerência entre alfabetos. Tipo *Calouste*. (Adaptada de Sousa, 2005, pp. 3–5)

389

Fig. 4.102 Miguel Sousa. Comparação do tipo *Calouste* com os *Minion* e *Dolly* que lhe serviram de inspiração. À direita, comparação entre a versão redonda e itálica dos caracteres x e z, apresentando, nesta última, um traçado com detalhes construtivos mais caligráficos. (Adaptada de Sousa, 2005, pp. 3–4)

389

Fig. 4.103 > Miguel Sousa. Página, em tamanho real, do espécime do tipo *Calouste*. (Sousa, 2005, p. 10)

389

Fig. 4.104 < Miguel Sousa. Página, em tamanho real, do espécime do tipo *Calouste*. (Sousa, 2005, p. 11)

392

Fig. 4.105 Ricardo Santos. Impressão de teste do tipo *Minimal* para o projeto *Insectos*, 1997.

395

Fig. 4.106 Ricardo Santos. Tipos *Boom Regular* e *RS-01*.

396

Fig. 4.107 Ricardo Santos. Página de um dos cadernos de esboços com diversas representações de letras. A verde e preto, testes efetuados com marcadores de ponta larga. A vermelho, a interpretação a caneta dos contornos da modulação criada.

**397**

Fig. 4.108 Ricardo Santos. Página de um dos cadernos de esboços com diversas representações de letras.

**398**

Fig. 4.109 Ricardo Santos. Página de um dos cadernos de esboços com diversas representações de letras e ornamentos.

**399**

Fig. 4.110 Ricardo Santos. Esboços para o tipo *Van Office*.

**400**

Fig. 4.111 Ricardo Santos. Esboços para o tipo *Tramuntana*.

**400**

Fig. 4.112 Ricardo Santos. Página de caderno de esboços para o tipo *Focus*.

**401**

Fig. 4.113 Ricardo Santos. Página de caderno de esboços com colagens de testes impressos do tipo *Focus*.

**401**

Fig. 4.114 Ricardo Santos. Algumas páginas do caderno de esboços.

**402**

Fig. 4.115 Ricardo Santos. Em cima, caderno de esboços com testes e anotações da fonte *Lisboa Regular*. Em baixo, página de caderno de esboços com apontamentos e decisões de desenho. Em baixo, à direita, prova impressa do primeiro espécime do tipo *Lisboa*. Anotações do autor para os pormenores a corrigir.

**403**

Fig. 4.116 Ricardo Santos. Página de caderno de esboços com símbolos e ornamentos para o tipo *Lisboa*.

**406**

Fig. 4.117 > Ricardo Santos. Espécime do tipo *Lisboa*. Reprodução do espécime lançado pela Fountain, 2009.

**406**

Fig. 4.118 Ricardo Santos. Detalhes do tipo *Lisboa*. (Adaptada do espécime *Lisboa Humanist Sans*, lançado pela Fountain, 2005, p. 5)

**408**

Fig. 4.119 Ricardo Santos. Pesos e mapa de caracteres do tipo *Lisboa Condensed*.

**409**

Fig. 4.120 Ricardo Santos. Pesos e mapa de caracteres do tipo *Lisboa Swash*.

**409**

Fig. 4.121 > Ricardo Santos. Páginas, em tamanho real, do espécime do tipo *Lisboa*. Variante *Lisboa Slab*.

(R. Santos, 2006, pp. 12; 15)

**409**

Fig. 4.122 Ricardo Santos. Página do caderno de esboços com apontamentos para o desenvolvimento do tipo *Van*.

**413**

Fig. 4.123 Ricardo Santos. Teste de impressão da fonte *Van Condensed Medium*.

**413**

Fig. 4.124 < Ricardo Santos. Páginas, em tamanho real, do espécime do tipo *Van Condensed*.

(R. Santos, 2004, pp. 2-3)

**416**

Fig. 4.125 Rúben Dias. Tipos *Euro 2012 Font* e *Medro*.

**420**

Fig. 4.126 Rúben Dias. À esquerda, esboços a marcador e lápis. À direita, teste impresso, com anotações do autor, para o tipo *Oban*.

**421**

Fig. 4.127 Rúben Dias. Tipo *Oban*. Testes impressos e anotados para correção.

**422**

Fig. 4.128 Rúben Dias. Projeto académico de identidade corporativa para um banco. Tipo de letra original desenvolvido pelo autor.

**424**

Fig. 4.129 Rúben Dias. Página espécime do tipo *Oban*. (Adaptada de <http://goo.gl/qUwNY9>)

**425**

Fig. 4.130 Rúben Dias. Cartaz para o Concurso de Jovens Criadores'08. Tipo *Oban*.

**425**

Fig. 4.131 Rúben Dias. Tipo *Oban*. Último grupo mostra os caracteres alternativos. (Adaptada de R. Dias, 2012, p. 5)

**426**

Fig. 4.132 > Rúben Dias. Página, em tamanho real, do espécime do tipo *Oban*. (Adaptada de R. Dias, 2012, p. 3)

**426**

Fig. 4.133 Rui Abreu. Tipos *Tirana*, *Salto Alto*, *Forma* e *Cifra*, lançados pela T26, em 2006.

**431**

Fig. 4.134 Rui Abreu. Tipo *Catacumba*. À direita, imagem fotográfica onde o autor se inspirou.

**432**

Fig. 4.135 Rui Abreu. Tipo *Foral*.

**432**

Fig. 4.136 Rui Abreu. Cadernos de esboços. Em cima, desenhos de caracteres lombardos. Em baixo, caderno de esboços e pontamentos para o tipo *Azo Sans*. (Fotografias de Rui Abreu)

**434**

Fig. 4.137 Rui Abreu. Desenvolvimento do espaçamento através dos caracteres de controle H, O, n e o. (Fotografia de Rui Abreu)

**435**

Fig. 4.138 Fragmento do manuscrito *Commentarium in Psalmos*, de Pedro Lombardo, c. século XIII. (Retirada de BNP: <http://purl.pt/24790>)

**437**

Fig. 4.139 Capas de livros com letras de estilo lombardo e gótico, onde Rui Abreu se inspirou para o tipo *Orbe*. (Fotografia de Rui Abreu)

**438**

Fig. 4.140 Rui Abreu. Duplas páginas de cadernos de esboços. Desenho de letras de estilo lombardo. (Fotografias de Rui Abreu)

**438**

Fig. 4.141 > Rui Abreu. Espécime do tipo *Orbe*. (Adaptada de Abreu, 2008, p. 4)

**438**

Fig. 4.142 < Rui Abreu. Mapa de caracteres do tipo *Orbe*. (Adaptada de Abreu, 2008, p. 5)

**441**

Fig. 4.143 Rui Abreu. Esboço do carácter m alternativo que acabou por não incluir no tipo *Orbe*. (Villafranca, 2012, p. 378)

**441**

Fig. 4.144 Rui Abreu. A preto, os caracteres do tipo *Orbe*. A vermelho, os caracteres alternativos que Rui Abreu desenvolveu, mas que acabaria por não os incluir no tipo *Orbe*.  
**441**

Fig. 4.145 Rui Abreu. Tipo *Gesta*, nas variantes *Regular*, *Semi Condensed* e *Condensed*.  
**442**

Fig. 4.146 Rui Abreu. Tipo *Gesta*.  
**443**

Fig. 4.147 Rui Abreu. Pesos do tipo *Gesta*.  
**444**

Fig. 4.148 Rui Abreu. Conjuntos de caracteres especiais incluídos no tipo *Gesta*. Versaletes, algarismos desalinhados, características *OpenType* e diacríticos. (Adaptada de Abreu, n.d., p. 9)  
**444**

Fig. 4.149 Rui Abreu. À esquerda, capturas de ecrã do vídeo promocional do tipo *Orbe*. À direita, capturas de ecrã do vídeo promocional do tipo *Foral*. (Retiradas de <https://vimeo.com/44161288> e <https://vimeo.com/13111067>)  
**448**

Fig. 4.150 Susana Carvalho. Tipo *Vertigo*, desenvolvido enquanto estudante na KABK.  
**449**

Fig. 4.151 Susana Carvalho. Tipo *Próprio*, desenvolvido para o projeto Fabrico Próprio.  
**450**

Fig. 4.152 Susana Carvalho. Tipo *Próprio*, pesos *Regular* e *Demi*.  
**451**

Fig. 4.153 Susana Carvalho (com Kai Bernau e Christian Schwartz). Tipo *Munich Re*, peso *Thin*.  
**451**

Fig. 4.154 Susana Carvalho (com Kai Bernau e Christian Schwartz). Tipo *Atlas Grotesk*, nos pesos *Thin* e *Medium*.  
**451**

Fig. 4.155 Susana Carvalho (com Kai Bernau e Bernd Volmer). Tipo *Jean-Luc*.  
**453**

Fig. 4.156 Josef Müller-Brockmann. Amostra da Olivetti *Candia* em tamanho original. (Giudici et al., 1983, p. 226)  
**454**

Fig. 4.157 Susana Carvalho (com Kai Bernau e Jonas Hegi). Tipo *Josef*.  
**454**

Fig. 4.158 Susana Carvalho (com Kai Bernau). Capa da publicação *Dear Reader*, 2010. Tipo *Josef*. (Atelier Carvalho Bernau, 2010, p. 1)  
**455**

Fig. 4.159 Susana Carvalho (com Kai Bernau). Índice da publicação *Dear Reader*, 2010. Tipo *Josef*. (Atelier Carvalho Bernau, 2010, p. 3)  
**456**

Fig. 4.160 > Susana Carvalho (com Kai Bernau). Duplas páginas da publicação *Dear Reader*, 2010. Tipo *Josef* usado nas legendas dos cantos superiores e nos textos compostos na vertical. (Atelier Carvalho Bernau, 2010, pp. 4–5 e 18–19)  
**456**

Fig. 4.161 Susana Carvalho (com Kai Bernau, sob direção de Christian Schwartz e Ken Barber). Tipo *Neutraface Slab*. Em cima, pesos *Light* e *Demi*. Em baixo, pesos *Light* e *Book*.  
**458**

Fig. 4.162 Referências e influências, nacionais e estrangeiras.  
**464**

Fig. 5.1 Estudos iniciais a projetos relacionados. Apontamentos sobre os objetivos, a estrutura de navegação, os conteúdos e as funcionalidades da plataforma Typedia.  
**484**

Fig. 5.2 Página inicial do projeto Armenotype. (Retirada de <http://armenotype.com/>)  
**486**

Fig. 5.3 Página inicial do projeto Danish Faces. (Retirada de <http://www.danishfaces.dk/>)  
**486**

Fig. 5.4 Página inicial do projeto Fonts in use. (Retirada de <https://fontsinuse.com/>)  
**486**

Fig. 5.5 Página inicial do projeto Fontscape. (Retirada de <http://www.fontscape.com/>)  
**487**

Fig. 5.6 Página inicial do projeto Global Type. (Retirada de <http://www.global-type.com/>)  
**487**

Fig. 5.7 Página inicial do projeto HandpaintedType. (Retirada de <http://www.handpaintedtype.com/>)  
**487**

Fig. 5.8 Página inicial do projeto Identifont. (Retirada de <http://www.identifont.com/>)  
**490**

Fig. 5.9 Página inicial do projeto IT-FADU. (Retirada de <http://www.it-fadu.org/>)  
**490**

Fig. 5.10 Página inicial do projeto Progetto Italic 2.0. (Retirada de <http://www.progetto-italic.org/>)  
**490**

Fig. 5.11 Página inicial do projeto The Case & Point. (Retirada de <http://thecaseandpoint.com/>)  
**491**

Fig. 5.12 Página inicial do projeto Tipografia Paraguay. (Retirada de <http://tipografiaparaguay.org/>)  
**491**

Fig. 5.13 Página inicial do projeto Tipos do Brasil. (Retirada de <http://www.tiposdobrasil.com/>)  
**491**

Fig. 5.14 Página inicial do projeto Typedia. (Retirada de <http://typedia.com/>)  
**494**

Fig. 5.15 Modelo taxonómico de classificação resultante das investigações de Childers, Griscti e Leben a 25 sistemas de classificação tipográfica. (Childers, Griscti, & Leben, 2013, p. 19).  
**495**

Fig. 5.16 Resumo das classificações e categorias de tipos presentes nas maiores e mais significativas fundições tipográficas (Duru, 2011; Middendorp & TwoPoints.Net, 2011).  
\* sem categorias de classificação tipográfica tradicionais  
**496**

Fig. 5.17 Como é que se pensa sobre os tipos de letra? Critérios dispostos da esquerda para a direita para formar a biografia de um tipo de letra. O tamanho das engrenagens é relativamente proporcional à popularidade do critério de classificação. (Chauffier, 2011, p. 46).  
**497**



Fig. 5.18 Termos usados na classificação de tipos de letra, sem ordem particular. Nuvem de termos gerada em [www.wordle.com](http://www.wordle.com), apenas com os 300 termos mais frequentes, por razões de legibilidade. (Chauffier, 2011, p. 71).

**497**

Fig. 5.19 Estudos preliminares transversais da nomenclatura utilizada em sistemas de classificação tipográfica e categorias de organização utilizadas por fundições digitais.

**499**

Fig. 5.20 Listagem de etiquetas (*tags*) adotadas para Estilos e Aplicações.

**499**

Fig. 5.21 Esboço de organigrama inicial resultante do estudo a plataformas semelhantes.

**501**

Fig. 5.22 Primeira depuração do organigrama inicial.

**501**

Fig. 5.23 Organigrama inicial comentado. Definição de ligações e fluxo de informação. Seleção dos elementos a implementar na primeira versão do protótipo.

**502**

Fig. 5.24 Organigrama da primeira versão do protótipo implementada.

**502**

Fig. 5.25 Primeiros estudos. Esboços em papel e *wireframes* a preto e branco, desenvolvidos para testar manchas compositoras, coerência e compatibilidade dos conteúdos.

**504**

Fig. 5.26 Primeiros *wireframes* de baixa qualidade, a preto e branco. Em baixo, à esquerda, observe-se os testes efetuados sobre o posicionamento do submenu da página de tipos. Em baixo, à direita, primeiro teste para a página de detalhe de autor.

**504**

Fig. 5.27 *Wireframes* de média fidelidade. Testes de cor e possibilidades de organização da interface da página de tipos. Em baixo, teste para listagem de autores.

**505**

Fig. 5.28 Sistema de grelha e composição. *Wireframe* de alta fidelidade com sobreposição da grelha modular de 12 colunas. Subdivisão da composição em três secções principais: cabeçalho, conteúdo e rodapé.

**507**

Fig. 5.29 Paleta de cores utilizada no protótipo.

**508**

Fig. 5.30 Tipos *Source Sans Pro* e *PT Serif*.

**509**

Fig. 5.31 Sistema de gestão de conteúdos. Página de edição de autores.

**509**

Fig. 5.32 Sistema de gestão de conteúdos utilizado. Página de inserção de novo tipo.

**509**

Fig. 5.33 Página inicial do protótipo Portype.

**510**

Fig. 5.34 Página de tipos do protótipo Portype.

**511**

Fig. 5.35 Fragmento da página de tipos do protótipo Portype. Submenus, sistema de pesquisa e resultados por *tag*.

**512**

Fig. 5.36 Fragmento da página de tipos do protótipo Portype. Funcionamento do submenus estilo.

**512**

Fig. 5.37 Fragmento da página de detalhe do tipo *Kaas*.

**512**

Fig. 5.38 Vista completa da página de detalhe do tipo *Kaas*. Indicação das várias secções envolvidas.

**513**

Fig. 5.39 Página de sugestão. À esquerda, página de sugestão de novo tipo. Em baixo, exemplo do formulário preenchido. Campo ano destacado para preenchimento obrigatório. À direita, página de sugestão de novo tipo em uso.

**514**

Fig. 5.40 Vista completa da página autores.

**515**

Fig. 5.41 Fragmento da página autores. Exemplo de funcionamento dos botões círculo quando se interage com o rato sobre a imagem.

**515**

Fig. 5.42 Vista completa da página específica de autor. Exemplo da página de Hugo d'Alte. Indicação das várias secções envolvidas.

**516**

Fig. 5.43 Caracterização da amostra.

**518**

Fig. 5.44 Nível de utilizador de tipografia (%).

**519**

Fig. 5.45 Classificação da plataforma (média de classificação).

**519**

Fig. 5.46 Aspeto Visual ( $M=6,10$ ).

**520**

Fig. 5.47 Interface ( $M=6,33$ ).

**520**

Fig. 5.48 Conteúdos ( $M=6,39$ ).

**521**

Fig. 5.49 Avaliação do Aspeto Visual.

**522**

Fig. 5.50 Avaliação da Interface.

**523**

Fig. 5.51 Avaliação dos Conteúdos.

**524**

Fig. 5.52 Atitudes perante a plataforma (%).

**525**

# LISTA DE TERMOS E ABREVIATURAS

a.C. Antes de Cristo

**AFM** Adobe Font Metrics

**AGI** Alliance Graphique Internationale

**APD** Associação Portuguesa de Designers

**Ar.Co** Centro de Arte e Comunicação Visual

**ATF** American Type Founders

**ATypI** Association Typographique Internationale

**BES** Banco Espírito Santo

c. Cerca de

**CMS** Content Management System

**CPD** Centro Português de Design

**CRT** Cathode Ray Tube

**CSS** Cascading Style Sheets

d.C. Depois de Cristo

**Dp** Desvio padrão

**ECMA** European Computer Manufacturers Association

**EINA** Centro Universitário de Design e Arte de Barcelona

**ESAD** Escola Superior de Arte e Design, Matosinhos

**ESAD. CR** Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha

**ESART** Escola Superior de Artes Aplicadas

**EUA** Estados Unidos da América

**EULA** End User License Agreement

**FBA** Ferrand Bicker e Associados

**FBAUL** Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

**FBAUP** Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

**FSI** FontShop International

**HTML** HyperText Markup Language

**IADE** Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing

**IBM** International Business Machines

**ICOGRADA** International Council of Graphic Design Associations

**ICTVC** International Conference on Typography and Visual Communication

**INII** Instituto Nacional de Investigação Industrial

**IPCB** Instituto Politécnico de Castelo Branco

**IPT** Instituto Politécnico de Tomar

**ISCTE** Instituto Universitário de Lisboa

**ISO** International Organization for Standardization

**ISTD** The International Society of Typographic Designers



ITC International Typeface Corporation  
KABK Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten  
M Média  
MoMA Museu de Arte Moderna de Nova Iorque  
N Amostra total  
*n* Partes da amostra  
PFM PostScript Font Metrics  
PHP Hypertext Preprocessor  
RCA Royal College of Art  
RSS Rich Site Summary  
SIG Special Interest Group  
SND Society for News Design  
SOTA Society of Typographic Aficionados  
TDC Type Directors Club  
TL Tradução livre  
UA Universidade de Aveiro  
UC Universidade de Coimbra  
UAlg Universidade do Algarve



# Introdução



## Apresentação

Os tipos de letra, elementos basilares da tipografia, abundam no nosso quotidiano, constituindo um veículo fundamental para a comunicação. O domínio de conhecimento associado à área da Tipografia estabeleceu-se a partir da sistematização e divulgação da impressão tipográfica no século XV, e do consequente processo de desenho e produção específico de formas das letras adaptadas ao sistema tipográfico – *tipos*.

Os tipos de letra são a expressão formal da escrita e a escrita é a representação física da linguagem (Heller, 2004). No Design de Comunicação, o seu estudo é cada vez mais relevante, podendo avaliar-se a sua importância pela dificuldade que existe em desenvolver um projeto que não envolva a sua utilização.

Ao longo dos tempos, e sobretudo nas últimas décadas, os desenvolvimentos tecnológicos e estilísticos no design e uso de tipos, assim como nos dispositivos de reprodução de texto, proliferaram. O presente estudo procura destacar a compreensão desse progresso, relacionando-o com o design de tipos, uma vez que esses desenvolvimentos não ocorrem de forma isolada e um tipo de letra não é simplesmente uma representação do alfabeto. Resulta da combinação de milhares de anos de história coletiva, social, tecnológica e económica, combinando a paixão, a legibilidade, experiência e percursos dos seus criadores (Earls, 2002). Os tipos de letra são artefactos culturais (Drucker, 2004). Deste modo, a dimensão cultural no design de tipos é tida em conta na presente investigação. Como referiu Hermann Zapf:

Type design is one of the most visible and widespread forms of graphic expression in daily life. It is still not noticed by all readers of newspapers, magazines or books. Nevertheless letter forms reflect the style of a period, and its cultural background. We are surrounded by them everywhere.<sup>1</sup> (como citado em «Hermann Zapf,» 2015, para. 5)

Os tipos de letra expressam a relação dinâmica entre forma e conteúdo, significado e significante. Como refere Bringhurst: «Letterforms have tone, timbre, character, just as words and sentences do»<sup>2</sup> (Bringhurst, 2004, p. 22). Poynor reforça ainda o seu aspeto sógnico, dizendo: «Type is saying things to us all the time. Typefaces express a mood, an atmosphere. They give words a certain coloring»<sup>3</sup> (como citado em Hustwit, 2007). Os tipos de letra são artefactos que codificam ideias e veiculam significados. Como qualquer outra expressão artística, são vulneráveis às mais diversas influências.

1 TL «O design de tipos é uma das formas mais visíveis e difundidas da expressão gráfica na vida quotidiana. Se é que isto ainda não é sabido por todos os leitores de jornais, revistas ou livros. Apesar disso, as formas das letras refletem o estilo de um período e o seu contexto cultural. Estamos rodeados por elas em todos os lados.»

2 TL «As formas das letras têm tom, timbre, carácter, tal como as palavras e as frases.»

3 TL «O tipo está constantemente a dizer-nos coisas. Os tipos exprimem um humor, um ambiente. Eles dão às palavras uma certa coloração.»

Como referiu o poeta Paul Claudel (como citado em Cho, 2013): «The secret of type is that it speaks.»<sup>4</sup>

O design de tipos requer competências amplas no desenho de letras, conhecimentos aprofundados dos meios impressos e digitais, do processo de leitura e uma sensibilidade artística à forma (Adams, 1986).

Ao longo do século XX, houve um crescimento exponencial no número de tipos disponíveis. Muito desse crescimento resultou da utilização da tecnologia digital (Cheng, 2006; Jury, 2007), que democratizou o acesso à informação, tendo incentivado cada vez mais designers a aventurarem-se no design de tipos.

Mais relevante ainda terá sido o facto de estes desenvolvimentos terem permitido que países menos centrais, como é o caso de Portugal, aparentemente com menor tradição tipográfica, tanto no ensino, como no desenho, se interessassem pela tipografia e, em particular, pelo design de tipos digitais, angariando importantes distinções internacionais. Assim, parece pertinente verificar o contributo tecnológico no desenvolvimento tipográfico e de que forma influenciou a produção nacional.

Em Portugal, nas últimas décadas, a cultura tipográfica vai dando sinais de expansão.

O design de tipos tem despertado um crescente interesse no contexto académico e profissional do Design de Comunicação. Como reconhece Leonidas (2014), a tipografia e o design de tipos está a amadurecer enquanto disciplina reconhecida, estabelecendo a sua própria literatura, inúmeros percursos educativos e uma crescente compreensão da sua importância pelo público em geral.

No entanto, ainda estamos distantes da excelência tipográfica que países com grande tradição possuem, mas é inegável o avanço dos últimos anos. Assiste-se, cada vez mais, a um despertar dos designers nacionais para esta temática e, com isso, ao surgimento de novos tipos de letra. Porém, o design de tipos necessita ainda de partilha de conhecimentos que se articulem de modo consistente e coerente para explicar a produção atual e dar suporte à produção e utilizações futuras (Quelhas & Branco, 2011).

Deste modo, a presente investigação tem como objetivo estudar o design português de tipos digitais (1990–2010), adotando o ponto de vista do design como centralidade analítica. Para além disso, pretende-se operacionalizar uma plataforma digital interativa, contribuindo assim para uma maior consolidação, divulgação e utilização dos tipos digitais e designers nacionais.

## **Problema**

O design de tipos digitais é um fenómeno relativamente recente. Para além de abordagens históricas, maioritariamente focadas na imprensa, desde o seu início até ao século XVII, as investigações relacionadas com o design de tipos

4 TL «O segredo do tipo é que ele fala.»

de letra, autores e processos são até hoje raras. Recentemente, a tipografia tem sido um tópico de crescente interesse internacional com foco no estudo de fundições e tipos de letra que foram reconhecidos ao longo da história.

Inicialmente, a produção de tipos de letra era uma atividade manual complexa, que consumia muito tempo e envolvia várias ferramentas e mecanismos. Hoje em dia, graças à revolução digital, ao acesso facilitado a ferramentas digitais e à partilha de informação, todos estes processos passaram a centrar-se num computador. Desde a revolução digital, a produção de tipos de letra propagou-se de tal modo que, hoje em dia, existe um aumento crescente de tipos digitais de qualidade (Cahalan, 2007; King, 1999; King, 2001; Kinross, 1992; Leonidas, 2013b, 2013c; Middendorp & TwoPoints.Net, 2011).

Até ao advento digital, o design de tipos originais em Portugal, foi muito pouco explorado e maioritariamente baseado em conhecimentos e contribuições internacionais (Anjos, 1886; Anselmo, 1981, 1997; Canhão, 1941; Pacheco, 1998, 2005, 2013). Na área da tipografia e design de tipos, o isolamento foi apenas abolido nos anos 90. Nas últimas duas décadas, promoveu-se o ensino da tipografia nas Escolas, disciplinas específicas foram criadas nas Universidades e uma promissora geração de designers de tipos começou a emergir em Portugal (Chaccur, 2010; Quelhas, Branco & Heitlinger, 2011).

Os tipos de letra, inicialmente desenvolvidos por Mário Feliciano e Dino dos Santos e, mais tarde, por Ricardo Santos, Rui Abreu, Susana Carvalho, Hugo d'Alte, entre outros, têm sido reconhecidos, distribuídos e recomendados pelas principais fundições tipográficas internacionais. As conquistas de prémios em concursos internacionais por parte de designers de tipos portugueses trouxeram alguma exposição mediática e o reconhecimento pelos seus pares, nomeadamente em congressos da especialidade. No entanto, embora o seu trabalho seja reconhecido com prémios e distinções relevantes e com requisições de trabalho para o mercado internacional, pouco se sabe sobre os seus percursos, processos de trabalho, artefactos e utilizações.

Este novo fenómeno que parece emergir, por vezes, do trabalho autodidata de alguns destes designers merece ser estudado de forma aprofundada, pela aparente falta de tradição, no ensino e no desenho, no design de tipos em Portugal.

Neste sentido, o presente trabalho pretende perceber e reenquadrar o design português de tipos digitais, as suas raízes e extensões, procurando razões e variáveis principais que permitam compreender a diferença e notoriedade das suas criações.

Esta investigação propõe um estudo acerca da tipografia e do design de tipos, procurando caracterizar o crescente interesse nesta área, tentando promover, divulgar e incentivar a cultura tipográfica em Portugal. Foca-se no *design de tipos* de letra digitais como artefactos, por oposição à área mais ampla da tipografia associada ao *design com tipos*. Nesse sentido, o presente estudo centra-se nos percursos dos designers de tipos nacionais reconhecidos e seus artefactos, balizados em duas décadas (1990–2010). Este limite temporal prende-se com a natureza do objeto em estudo. Por um lado, porque, embora a era digital associada à difusão do computador pessoal, dos

*softwares* e formatos de descrição de fontes tenha ocorrido desde meados da década de 80, tanto quanto se pode apurar, só a partir da década de 90 surgem as primeiras manifestações no design de tipos digitais em Portugal. Por outro lado, por forma a coincidir com o início da investigação, limitou-se a 2010. Assim, decidiu-se demarcar historicamente o período temporal em décadas de séculos diferentes: última década do século XX e primeira década do século XXI.

Deste modo, foram várias as questões de investigação que orientaram a concretização da presente investigação:

- Que fatores caracterizam a produção de tipos de letra digitais por portugueses?
- Quais os sinais identitários no design português de tipos digitais, caso existam, que distinguem os artefactos desenvolvidos no panorama internacional?
- Qual o impacto que os tipos de letra nacionais, premiados e reconhecidos internacionalmente, têm na produção gráfica portuguesa?
- De que forma se poderá contribuir para melhorar o conhecimento e divulgação do design português de tipos digitais?

Estas questões de investigação permitiram formular as seguintes hipóteses:

- O design português de tipos digitais (1990–2010) é condicionado pela aparente falta de tradição tipográfica e pelo enquadramento socio-cultural, económico e tecnológico em que se insere, influenciando designers, processos, produtos e usos;
- A construção de uma plataforma contribuirá para aprofundar e revelar o panorama passado e cimentar conhecimentos, estabelecendo relações para a evolução do ensino e da profissão, mas também para ampliar o conhecimento e reconhecimento do público em geral.

### **Objetivos e contributos**

Este trabalho de investigação pretende contribuir para o conhecimento em Design, especificamente na especialidade do Design de Comunicação. Assim, tem-se como objetivo geral contribuir para caracterizar o design português de tipos digitais (1990–2010), procurando aspetos semelhantes e dissonantes, de modo a clarificar a evolução no design de tipos digitais, partindo de uma matriz analítica orientada pelo design.



Assim, enumeram-se os seguintes objetivos específicos:

- Analisar o design de tipos face à história da tipografia, ao contexto atual e à cultura em geral;
- Identificar e descrever os designers em estudo, os seus processos de trabalho e os seus tipos;
- Identificar e analisar os fatores que caracterizam o design português de tipos digitais;
- Investigar se existem sinais identitários que caracterizem e particularizem o design português de tipos digitais no panorama internacional;
- Estudar de que forma a tecnologia digital influencia a criação tipográfica contemporânea;
- Construir uma plataforma digital que proporcione conhecimento para os profissionais, alunos e interessados na área do design tipográfico, deixando um legado pedagógico, interativo e de inspiração;
- Contribuir para o enriquecimento da literatura sobre este tema em português.

Considera-se, pois, que a investigação trará inúmeros benefícios. Desde logo, por se pretender contribuir para ampliar os estudos de investigação, ainda que recentes, porém extremamente necessários, na área do pensamento crítico em Design, em particular relacionados com o design de tipos de letra, temática ainda pouco explorada. Não obstante os valiosos contributos que outras áreas de estudo trazem para o conhecimento em Design, são ainda relativamente escassas as abordagens críticas efetuadas por designers adotando o design como centralidade analítica. Como refere Leonidas:

Indeed, we should see type design skills as inseparable from research skills, and an enquiring attitude. We should expect designers to engage with their field actively, and to write: to produce knowledge about their discipline. Seeing design activity as wider and deeper than any individual project is a key characteristic of the transition of typeface design towards a fully-established discipline.<sup>5</sup> (Leonidas, 2013a, para. 9)

Afigura-se de fundamental importância contribuir também com um estudo que revele e reflita sobre um conjunto de dados e conhecimentos dificilmente obtidos por outras vias, e que fosse enriquecedor para o processo de ensino em Design, tanto para professores como para estudantes, mas também relevantes para profissionais e úteis para o público em geral. A maior parte da literatura existente sobre o design de tipos é de origem estrangeira. Profissionais, professores e estudantes de design têm nessas

5 TL «De facto, deveríamos considerar as competências do design de tipos como inseparáveis das competências de pesquisa e de uma atitude curiosa. Devemos esperar que os designers se empenhem ativamente no seu campo: que produzam conhecimento em relação à sua disciplina. Considerar a atividade de design como mais abrangente e profunda do que qualquer outro projeto individual é uma característica de transição do design de tipos na direção de uma disciplina totalmente estabelecida.»

publicações a ajuda de que necessitam para o entendimento da atividade do design de tipos digitais. No entanto, os exemplos maioritariamente estrangeiros ignoram a produção nacional. A necessidade de literatura especializada, principalmente em Português, que evidencie o design de tipos como uma atividade intelectual, simultaneamente artística e científica, é ainda premente. Ao se basear o estudo no caso português, pretende dar-se a conhecer, ampliar e valorizar o design nacional, contribuindo para o estreitamento de reflexões entre a tipografia e a cultura.

Torna-se, assim, relevante estudar a história da tipografia, dos métodos de impressão e reprodução de textos para se poder confrontar com o panorama nacional. Estudar a evolução da produção dos meios digitais e impressos fundamenta-se na necessidade de entendimento das diferentes técnicas que envolvem a criação de tipos de letra.

Parece fundamental descobrir em que patamar se encontra a produção nacional, através da identificação e estudo dos autores significantes, dos seus processos de trabalho e dos seus tipos, para se descobrir diferentes formas de desenvolver tipos de letra, facilitando e fomentando o desenvolvimento futuro de novos tipos.

Como já se referiu, o interesse pelo design de tipos tem sido crescente em Portugal. No entanto, a falta de um ensino especializado, a escassez de referências em português e o rigor técnico exigido pela produção não têm tornado a tarefa do design de tipos facilitada. Assim, esta investigação pretende também ser um contributo para a ampliação de conhecimentos e divulgação de autores, tipos e processos que cooperam para um melhor conhecimento e solidificação da área.

## **Metodologia**

Tendo em vista os objetivos descritos anteriormente, a metodologia utilizada nesta investigação é, maioritariamente, de carácter qualitativo, embora se tenha integrando também outros referenciais metodológicos. Consistiu na aplicação de um conjunto de métodos e técnicas visando uma adequada recolha de dados, análise, compreensão e descrição do objeto de estudo, compreendendo, resumidamente, as seguintes tarefas:

- 1 Compreensão do universo e objeto de estudo através da revisão da literatura;
- 2 Recolha e análise de dados através de entrevista semiestruturada;
- 3 Construção e avaliação de um protótipo de plataforma digital.

Esta investigação iniciou-se pela revisão da literatura e consequente análise documental crítica patente nas principais obras e autores de referência inerentes às temáticas abordadas neste estudo, ajudando a consolidar o estado da arte.

Centrou-se o enquadramento no contexto histórico-evolutivo das formas das letras, na evolução técnica e tecnológica e contextualizaram-se as

particularidades do design de tipos digitais e processos de produção de fontes. A análise inicial teve, paralelamente, o contexto histórico-evolutivo em Portugal como base. Pretendeu-se ainda identificar metodologias de análise adotadas na classificação e descrição dos tipos de letra e suas limitações. Esta abordagem permitiu clarificar o objeto e a dimensão do universo em estudo, bem como contribuir para a escolha da amostra em estudo.

Relativamente à tarefa 2, foram efetuadas entrevistas semiestruturadas a um grupo representativo da população de designers selecionados, baseadas num conjunto de critérios mencionados na literatura (por exemplo: Cahalan, 2007; Gomes, 2010; King, 1999). Assim, foram selecionados os designers da população geral que perfaziam três dos seguintes critérios: designers com tipos publicados ou tipos desenvolvidos por encomenda; designers com tipos premiados em concursos da especialidade; designers convidados para palestras e conferências; designers citados ou distinguidos em revistas ou *websites* da especialidade; e ainda, designers reconhecidos pelos pares. Da aplicação dos critérios referidos, foram identificados dez designers para a amostra: Dino dos Santos; Jorge dos Reis; Hugo d'Alte; Manuel Pereira da Silva<sup>6</sup>; Mário Feliciano; Miguel Sousa; Ricardo Santos; Rui Abreu; Rúben Dias e Susana Carvalho. As entrevistas foram compostas por vinte e quatro questões analisadas em seis dimensões: pessoas, processos, artefactos, usos, identidade e plataforma. A recolha efetuou-se através de registos áudio, acompanhados de anotações de campo.

Os resultados analisados na dimensão plataforma da entrevista encorajaram o desenvolvimento da tarefa 3. Assim, foi desenvolvido um protótipo de plataforma digital interativa, com edição de conteúdos através de um *browser*, que permite estabelecer um conhecimento colaborativo entre utilizadores e autores, contribuindo assim para uma maior consolidação, divulgação e utilização do trabalho nacional.

Ainda para aferir a relevância da mesma foi desenvolvido um estudo empírico, através da aplicação de um questionário, para avaliar a atitude dos utilizadores e grau de satisfação com a primeira versão do protótipo. O questionário foi constituído por três secções: (1) caracterização da amostra; (2) perceção face à plataforma em relação a três dimensões (Aspeto Visual, Interface e Conteúdos), recorrendo-se ao uso de escalas de diferencial semântico de Osgood (Osgood, Suci & Tannenbaum, 1957), com sete pontos a separar os pares de adjetivos opostos adaptados da literatura (BBC, 2002; Chin, Diehl, & Norman, 1988; Lewis, 1992; MacGregor & Lou, 2005; Shaikh, 2009; UX for the masses, 2010); (3) atitudes dos utilizadores face ao seu uso e utilidade, medidas através de quatro afirmações avaliadas numa escala de Likert 5-pontos.

A amostra deste estudo empírico foi constituída por estudantes de design, docentes e profissionais. Os dados foram analisados, com o *software IBM SPSS Statistics*, através de estatística descritiva e inferencial.

6 Não foi possível a recolha de entrevista junto deste autor, dado o seu falecimento ainda antes do desenvolvimento desta investigação, em 2008.

## Motivações

Esta investigação teve na sua génese e desenvolvimento um conjunto de motivações pessoais e profissionais.

Desde o início da formação académica do investigador que a tipografia lhe despertou um interesse particular. A tipografia e os tipos de letra não são apenas significantes discretos. Transportam no seu processo de desenvolvimento um conjunto de ideias codificadas que os aproximam particularmente dos processos de investigação em design. Esse interesse levou à prossecução e obtenção de um mestrado na área da tipografia digital. O gosto do investigador pelo aprofundamento dos conhecimentos levou-o a continuar a estudar a tipografia, participando ativamente em congressos nacionais e internacionais, bem como prosseguindo com o presente estudo. Esta participação ativa conduziu à formalização do convite para ser delegado português da Association Typographique Internationale (ATypI) e membro do Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura (ID+).

Para além destes pressupostos, a motivação para a construção desta investigação partiu da vontade de saber mais sobre os tipos de letra, o seu desenho e produção.

Para além disso, a perceção da importância de um contínuo aperfeiçoamento e amadurecimento de conhecimentos e práticas metodológicas de investigação neste campo constitui uma motivação que reverte no desempenho da atividade profissional do investigador, como docente e designer.

Adicionalmente, havia o desejo de deixar um contributo para o conhecimento nesta temática em português e para o reconhecimento do design de tipos e da tipografia no âmbito do design. Contributo esse que não se esgote neste documento, mas que estimule futuras relações e investigações, incentivando cada vez mais o desenvolvimento, divulgação e interação da comunidade interessada no design português de tipos digitais, contribuindo para ampliar a cultura tipográfica nacional.

## Estrutura

A estrutura desta tese reflete, de forma sistemática, através dos seus diversos capítulos, as variadas fases do processo metodológico que a investigação percorreu.

Para além do presente capítulo, onde se efetua uma introdução geral à temática, problema e propósito do estudo em causa, identificando os benefícios e interesse de se desenvolver esta investigação, e da última parte, onde se encerram as conclusões, esta tese encontra-se dividida em cinco capítulos.

No capítulo 1, *Enquadramento*, definem-se alguns conceitos iniciais basilares para esta investigação e, posteriormente, aborda-se o contexto histórico-evolutivo, a evolução técnica e tecnológica, terminando com um panorama atual do design de tipos.

No capítulo 2, *Cenário Português*, traça-se uma breve reflexão sobre a história da caligrafia e tipografia em Portugal, evidenciando-se os principais momentos e seus protagonistas, procurando ainda estabelecer uma relação com a divulgação de informação sobre a tipografia em Portugal.

Com o capítulo 3, *Design de tipos digitais*, clarifica-se a temática de estudo onde a presente investigação se posiciona. A especificidade do design de tipos digitais é abordada e delimitada através da análise da literatura, desde a vertente técnica aos processos de desenvolvimento e produção efetiva de fontes.

O capítulo 4, *Produção de tipos digitais (1990–2010)*, debruça-se sobre a metodologia usada para a recolha de dados e seu tratamento. Evidencia o resultado do cruzamento de fontes secundárias com as fontes primárias obtidas através de entrevistas. Sintetizam-se, no final, as principais dimensões do estudo abordadas.

No capítulo 5, *Plataforma digital*, apresenta-se a necessidade e o processo metodológico de criação de uma plataforma digital que potencie a divulgação de conhecimentos relacionados com o reconhecimento e visibilidade dos designers de tipos nacionais e seus tipos. Descreve-se o projeto desenvolvido, analisa-se e interpretam-se os resultados do estudo empírico desenvolvido para avaliar a perceção e utilidade do protótipo.

Por fim, apresentam-se as principais conclusões, reflexões críticas e apontam-se as recomendações para futuras investigações.

Este estudo encerra com uma lista de referências bibliográficas citadas, segundo a 6.<sup>a</sup> edição da norma bibliográfica APA (American Psychological Association, 2010).

Finalmente, nos anexos encontram-se os documentos de apoio à realização desta investigação.



## CAPÍTULO 1

# **Enquadramento**





Para compreender a tipografia é essencial fazer uma abordagem terminológica e histórica do fenómeno e do modo como este se enquadra na sociedade. Assim, no presente capítulo, definem-se os termos utilizados em tipografia para criar uma linguagem uniforme no documento: tipo, tipos móveis, carácter, fonte, família tipográfica, suas variantes e glifos. Para melhor se compreender os aspetos relacionados com o desenho de letras e a sua prática, definem-se as três formas de representação gráfica de letras: a escrita e caligrafia, o *lettering* ou letras desenhadas e a tipografia e os tipos de letra. De seguida, aborda-se o enquadramento da evolução histórica, técnica e tecnológica, desde a invenção da escrita à tipografia digital, passando por vários momentos, invenções e períodos que marcaram a tipografia no ocidente. Termina-se com uma abordagem ao panorama atual do design de tipos.

## 1 Terminologia e conceitos iniciais

### 1.1 Terminologia

São vários os termos específicos da tipografia que têm a sua origem na história da imprensa e que continuam, ainda hoje, a ser usados, embora os seus significados, tal como a linguagem, tenham evoluído. Os termos mais técnicos utilizados neste estudo serão explicados mediante as ocorrências, no entanto, dada a possível confusão interpretativa de alguns termos base, optou-se por apresentá-los agora.

Assim, desde a invenção da imprensa até, aproximadamente, meados do século XX, um *tipo* representava cada um dos blocos de metal ou madeira onde se gravou em relevo a forma invertida de um carácter numa das extremidades – os chamados *tipos móveis*.

Do ponto de vista digital, um tipo de letra, ou simplesmente tipo, refere-se ao conjunto particular de formas abstratas com o mesmo desenho distintivo e concebidas para funcionarem juntas. Mais genericamente, pode ainda referir-se à forma do carácter tipográfico em si mesmo, podendo esta ser representada por qualquer meio ou em qualquer suporte.

Uma *fonte* é uma variante específica de um tipo, com um determinado estilo, espessura (peso), largura (proporção) e inclinação, como a versão itálica de um tipo regular (também chamado romano, redondo ou normal). Inclui um conjunto completo de caracteres, como formas das letras, algarismos, sinais de pontuação, entre outros. Em metal, fonte designa um conjunto de caracteres de um tamanho e estilo específicos como, por exemplo, *Baskerville Italic 8 pt*. Neste exemplo, o tipo é o *Baskerville*.

No meio digital, fonte refere-se ao ficheiro informático (pequena aplicação de *software*) que contém um conjunto completo de descrições codificadas de uma determinada variante de um tipo. Portanto, um tipo pode incluir várias fontes, podendo constituir-se como uma *família tipográfica* quando as suas variantes surgem desenhadas segundo um critério formal comum e

englobadas sob uma denominação genérica como, por exemplo, a família *Stempel Garamond*, que possui as variantes *Roman*, *Italic*, *Bold* e *Bold Italic*.

Um *carácter* refere-se a uma unidade formal e concetual elementar da linguagem escrita, contendo valor semântico, como uma letra do alfabeto, algarismo, sinal de pontuação ou símbolo que compõe uma fonte. Um carácter é um termo amplo, podendo significar a forma da letra, ou o conceito abstrato subjacente – a coleção de propriedades que identificam uma letra ou signo tipográfico ou, em terminologia informática, um elemento codificado de texto.

Por sua vez, um *glifo* representa uma forma concreta da aparência gráfica de um carácter, independentemente do seu sentido semântico, podendo representar uma letra, uma parte de uma letra, mais do que uma letra, algo diferente de uma letra, mais de uma coisa que não seja uma letra, uma combinação de uma letra e outro sinal (*a + ´ = á*), parte de uma combinação, etc. Por exemplo, um *a* em caixa baixa<sup>1</sup>, um *A* em versaletes<sup>2</sup>, ou um *æ* com floreados (*swash*)<sup>3</sup> representam sempre o mesmo carácter, mas são três glifos separados. Um glifo pode ainda representar múltiplos caracteres, como a ligatura<sup>4</sup> *fi*, que corresponde à sequência de dois caracteres: *f* e *i*.

Pode resumir-se a distinção entre carácter e glifo na seguinte relação: um único carácter pode ser representado por um número de variantes possíveis – glifos, ou vários caracteres podem ser representados por um único glifo – por exemplo, numa ligatura.

Na tipografia digital, glifo é essencialmente um termo técnico que representa o processo pelo qual os caracteres se tornam visíveis, uma codificação precisa numa linguagem capaz de ser decodificada pelos dispositivos eletrónicos, enriquecida com informação sobre o espaço à volta da forma, a sua relação com outros glifos e o seu comportamento.

1 *Caixa baixa* é o termo técnico utilizado em tipografia para designar o conjunto de letras minúsculas de um alfabeto. Faz referência à parte da caixa tipográfica onde se colocavam esses caracteres. *Caixa alta* é o termo utilizado para as maiúsculas (versais ou capitais) e advém do facto de essas letras estarem armazenadas nos compartimentos superiores das caixas de tipos metálicos – caixotins.

2 Versaletes (*Small caps*) são letras que têm a forma de maiúsculas, mas tamanho aproximado de minúsculas.

3 Veja-se definição na p. 200.

4 Ligatura designa um glifo resultante da união de, geralmente, dois caracteres, podendo envolver mais, desenvolvido para corrigir incompatibilidades textuais, espaciais. Utilizando-se as ligaturas evita-se a sobreposição de caracteres permitindo, ao mesmo tempo, que o espaço entre caracteres se mantenha constante. Nos tipos encontram-se ligaturas *per se* (&), as técnicas (*fi*), as estéticas ou decorativas (*ſt*; *ct*) e as fonéticas ou linguísticas (*æ*).

## 1.2 Conceitos iniciais

Para que se torne mais claro a compreensão dos aspetos relacionados com o design de tipos e a sua prática, recorre-se também à definição das três formas de representação gráfica de letras<sup>5</sup> – comunicação escrita – referindo aspetos formais, bem como os processos construtivos que permitem distinguir essas representações evidenciando, por fim, que o presente estudo tem o seu foco principal na vertente tipográfica.

Diversos autores (Baines & Haslam, 2002; Dias & Félix, 2012; Meseguer, 2012b; Noordzij, 2009; Smeijers, 2011a; Willen & Strals, 2009) apontam três modos distintos de representação gráfica de letras: a escrita e caligrafia; o *lettering* ou letras desenhadas e a tipografia e os tipos de letra. A escrita, o *lettering* e a tipografia têm, de facto, muito pouco em comum uns com os outros, excetuando que todos os três processos usam signos a que chamamos letras. Como refere Smeijers (2011a), cada um destes processos possui características, utilizações e limites próprios que se contextualizam de seguida.

### 1.2.1 Escrita e Caligrafia

A escrita foi o único meio de produção de texto até à chegada da composição tipográfica (Hudson, 2012). A definição do termo *escrita* pode conter vários significados, consoante o contexto. Basta aceder-se a um dicionário para se reparar nas várias acessões do termo. No que se refere mais especificamente ao design de tipos, tema central deste estudo, define-se a escrita como a representação de pensamentos e palavras por meio de um sistema de signos gráficos convencionais utilizados para escrever (p. ex.: escrita alfabética, silábica, ideográfica, hieroglífica). Na presente investigação interessa também explorar o desenho formal da escrita, aquilo que a particulariza e, por vezes, a eleva ao estatuto de arte (Fairbank, 1977; Mediavilla, 1996).

Na génese da escrita alfabética estão as letras que são produzidas manualmente, ou com outras partes do corpo e, normalmente, produzidas num único traço (Noordzij, 2009; Smeijers, 2011a), não havendo lugar à correção. Noordzij (2001) refere que as letras e as palavras são feitas em simultâneo. Segundo Smeijers (2011a), a escrita é o processo corporal de produzir letras, independentemente do instrumento de escrita e do suporte utilizado.

As formas de escrita manual foram-se alterando ao longo do tempo e dependem do contexto, isto é, da função dos textos, do público-alvo e do papel que a sociedade lhes foi atribuindo. Willen e Strals (2009) referem-se à escrita como um desenho manual da letra para comunicações rápidas e com poucas preocupações estéticas. De facto, na escrita, o autor imprime uma personalidade própria dentro de uma composição gestual, quase coreo-

<sup>5</sup> Letras aqui entendidas no sentido que lhe confere Bringhurst (2004): «Letters are microscopic works of art as well as useful symbols. They mean what they are as well as what they say» (p. 23). TL «Além de serem microscópicas obras de arte, as letras também são símbolos úteis. Elas significam o que são e o que dizem.»

gráfica, mais ou menos contida, dependendo da finalidade do texto [fig. 1.1]. A individualidade e a singularidade serão talvez as suas características mais importantes. A escrita, no entanto, não é somente um conjunto de símbolos fonéticos, para a mera notação quotidiana. Os elementos estéticos, expressivos e emocionais, contidos em cada traço transformam-se numa linguagem visual, que se sobrepõe ao significado funcional do texto, sendo ambos percebidos pelo leitor (Mandel, 2006).

À bela escrita manual atribui-se o termo *caligrafia*, palavra que, etimologicamente, surge do grego *Kalligraphía* (*kallós* = belo + *graphein* = escrita). Noordzij (2009) define caligrafia da seguinte forma: «Calligraphy is handwriting pursued for its own sake, dedicated to the quality of the shapes»<sup>6</sup> (p. 9).

A caligrafia poderá então definir-se como a arte de dar forma às letras de uma maneira expressiva, harmoniosa e habilidosa. Pode ainda considerar-se como uma técnica ou meio para a representação correta da escrita servindo, consequentemente, para aprender e entender os princípios básicos das formas das letras, a sua estrutura e construção. Como sintetiza Jury (2007), «a caligrafia é a arte e o estudo da escrita à mão» (p. 25). Tracy (1986) distingue a caligrafia das letras desenhadas referindo: «Calligraphy is writing. The calligrapher writes words. He does not draw letters» (p. 87).

Embora a caligrafia não seja o tema central desta investigação, foram vários os autores (Fairbank, 1977; Johnston, 1995; Noordzij, 2009) que, ao longo dos tempos, estudaram, ensinaram e desenvolveram a caligrafia, tomando em consideração o facto de a disciplina estar intimamente ligada à sistematização do desenho da letra. Como referem Dias e Félix (2012):

No contexto do design tem-se verificado uma crescente procura pela compreensão da influência da caligrafia no desenvolvimento da letra. São inúmeros os designers que procuram trazer para os seus projetos raízes dos mais distintos modelos caligráficos, interpretando-os para o desenvolvimento de letterings e tipos de letra. Daqui surgem frequentemente novos desenhos originais que refletem uma época ou estilo, bem como revivalismos que procuram reinterpretar aos olhos de uma atualidade. (p. 65)

Isso mesmo poderá ser constatado no trabalho de designers como Hermann Zapf [fig. 1.2] e a sua esposa Gudrum Zapf-Von Hesse, que fizeram uso da caligrafia para criar tipos famosos como o *Zapf Chancery*, *Zapfino* ou *Diotima*.

### 1.2.2 Lettering ou letras desenhadas

Designa-se por *lettering*, ou letras desenhadas, as letras que se formam para uma composição específica, partindo de um processo construtivo baseado

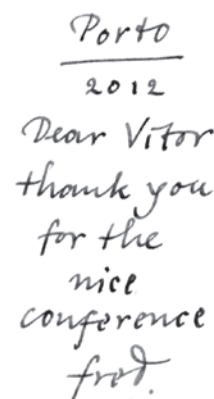


Fig. 1.1 Letras escritas de forma rápida numa dedicatória, por Fred Smeijers. Observe-se que há partes de letras ou conjuntos de letras que são realizados num único movimento, sem levantar o instrumento de escrita do papel.



Fig. 1.2 O tipo de letra *Zapfino*, inspirado na caligrafia de Hermann Zapf, faz uso extensivo de ligaturas e caracteres alternativos para simular a riqueza gráfica da caligrafia.

<sup>6</sup> TL «Caligrafia é escrita manual perseguida por si só, dedicada à qualidade das formas.»

Fig. 1.3 *Lettering* ou letras desenhadas num esboço de Rui Abreu para o tipo de letra *Grafolita*. Como se pode observar, os traços e as formas foram retocados variadas vezes.



no desenho, independentemente de se utilizar uma técnica manual ou digital, que pode ser posteriormente reproduzido, o que leva Willen e Strals (2009) a definirem a construção destas letras como resultado de múltiplas ferramentas ou processos [fig. 1.3].

Comparativamente com as letras escritas, que se escrevem num fluxo contínuo, as letras desenhadas são processualmente mais demoradas. Noordzij (2009) define-as como escrita através de formas construídas, aquilo que também Smeijers (2011a) refere como letras cujas partes mais significativas são produzidas por mais do que um traço. Ambos lembram também que as formas das letras podem ser retocadas e corrigidas à medida que são produzidas para melhorar a qualidade da forma, distinguindo-se, assim, das letras escritas. Como na escrita, também nas letras desenhadas não existem duas formas de letras iguais e as suas relações espaciais são mais elásticas, distinguindo-se da constante repetição de caracteres existentes nos sistemas tipográficos (Haslam, 2011; Willen & Strals, 2009). As letras desenhadas são também independentes do instrumento ou suporte utilizado, tal como as letras escritas, podendo inclusivamente fazer-se o uso de programas informáticos (Baines & Haslam, 2002; Haslam 2011). Exemplos de letras desenhadas surgem em aplicações específicas, não permitindo a alteração da sua ordem sem se perder o sentido. O *lettering* aproxima-se da tipografia no sentido em que as letras, depois de desenhadas, podem ser recortadas e combinadas de várias formas, mas o espaçamento e o alinhamento são determinados pela mão e não pela máquina (Smeijers, 2011a). A sua aparência visual, tal como na escrita, é influenciada pelo contexto. Como refere Kisman (2004), o *lettering* funciona como expressão de uma identidade. Um logótipo desenhado digitalmente, letras desenhadas num *graffiti*, uma declaração de amor gravada numa árvore, uma sinalética em néon numa fachada de um edifício ou letras

gravadas num bloco de mármore, são exemplos de possíveis aplicações<sup>7</sup>.

Do ponto de vista do design de tipos, quer a escrita e a caligrafia, quer as letras desenhadas, podem ser motivo de estudo, principalmente no processo inicial, na construção de um novo tipo digital, como mais adiante se aprofundará.

### 1.2.3 A tipografia e os tipos de letra

Definições sobre o termo *tipografia* abundam e a variedade de significados e interpretações demonstram como o conceito é rico na sua influência. De acordo com o Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea (2001), da Academia das Ciências de Lisboa, tipografia designa: «1. Arte de compor e imprimir, reproduzindo o texto por meio de caracteres, de tipos. 2. Oficina ou estabelecimento onde se imprimem textos; oficina tipográfica – gráfica» (p. 3567). O dicionário de presença *on-line* Infopédia define-a como: «1. arte de compor e imprimir. 2. oficina onde se realizam as operações essenciais à composição e impressão. 3. sistema de imprimir com formas em relevo (tipos). 4. configuração e arranjo do texto» (p. 3567). As definições encontradas nos pontos 1, 3 e 4 são as que maior relação poderão ter com este estudo, ficando claro que não se focará o espaço comercial onde trabalhavam os tipógrafos<sup>8</sup> – oficinas que atualmente designamos por *gráficas*.

Morison (2004) definiu o termo da seguinte forma, no artigo intitulado *First Principles of Typography*, publicado inicialmente na revista *The Fleuron*, em 1930:

Typography may be defined as the craft of rightly disposing printing material in accordance with specific purpose; of so arranging the letters, distributing the space and controlling the type as to aid to the maximum the reader's comprehension of the text.<sup>9</sup> (p. 170)

De acordo com estas definições, torna-se evidente que a tipografia é um ofício, uma arte e uma tecnologia que terá sido introduzida na Europa em meados do século XV, com a criação dos tipos móveis de Gutenberg e o nascimento da imprensa. O termo *tipografia* engloba, assim, uma série de atividades distintas relacionadas com o desenho e a composição de tipos, surgindo intimamente ligado à invenção e desenvolvimento da impressão

7 Para abordar a questão de como são desenhadas as letras, quem as faz e quem as produz na atualidade, consulte-se Haslam (2011). *Lettering: a reference manual of techniques*. London: Laurence King Publishing.

8 Tipógrafo, neste contexto entendido como o operário que trabalha em tipografia (Pedro, 1948), aquele que compunha e imprimia com tipos numa tipografia. Como refere Canaveira (1994, 1996), o termo tipógrafo foi lentamente assimilado pela importância e popularidade da profissão dos compositores que trabalhavam em oficinas tipográficas.

9 TL «Tipografia poderá ser definida como a arte de dispor corretamente o material de impressão de acordo com um propósito específico; consiste no arranjo das letras, distribuição do espaço vazio e controlo dos tipos de letra com vista a maximizar a leitura e compreensão de um texto.»

com tipos móveis. Gill (1931), na mesma linha de pensamento, define-a como a reprodução da escrita através do uso de tipos móveis. No entanto, e como refere Bil'ak (2007), as letras criadas digitalmente e que surgem nos dispositivos eletrónicos não se encontram nesta definição. Também Jury (2007) constata que: «A tipografia é muito diferente do que era há uns meros 20 anos» (p. 13).

Ao longo dos anos, as definições têm-se alterado para refletir, abarcar ou simplificar o seu espectro, adaptando-se ao tempo e ao espaço onde são proferidas. Baines e Haslam (2002) apontam para uma definição mais ampla do termo, definindo-o da seguinte forma: «Typography: The mechanical notation and arrangement of language»<sup>10</sup> (p. 7). No entanto, e como sugere Armstrong (2004), a definição corre o risco de ser demasiado genérica, podendo a mesma ser utilizada, por exemplo, para descrever a notação musical. Bringhurst (2004) especifica o tipo de linguagem, definindo tipografia da seguinte forma: «Typography is the craft of endowing human language with a durable visual form, and thus with an independent existence»<sup>11</sup> (p. 11). Farias (2001) define tipografia, no seu sentido mais amplo, como:

(...) o conjunto de práticas subjacentes à criação e utilização de símbolos visíveis relacionados aos caracteres ortográficos (letras) e para-ortográficos (tais como números e sinais de pontuação) para fins de reprodução, independentemente do modo como foram criados (à mão livre, por meios mecânicos) ou reproduzidos (impressos em papel, gravados em um documento digital). (p. 15)

Estas definições parecem esquecer de forma deliberada as ferramentas, os processos e as tecnologias que estiveram na génese do termo, por forma a incluir também as atuais manifestações dos tipos digitais e, de forma abrangente, abordar tanto o desenho como a composição com tipos. Porém, no contexto deste estudo, e no âmbito específico do design de tipos, adota-se a definição de Noordzij (2009): «Typography is writing with prefabricated letters»<sup>12</sup> (p. 49). Pode-se assim definir tipografia como a forma de representação gráfica da linguagem que conta com modelos preestabelecidos, sejam os tipos móveis ou um tipo digital.

A relação entre escrita e tipografia é fundamental, como se verifica na definição de McLean (2000), quando refere que a tipografia é a escrita idealizada adaptada a um fim específico. Também Ong (1970) já havia notado que:

Alphabetic type commits the word to space even more than writing does. Writing makes words by creating marks on surfaces. Alphabetic prints makes words out of pre-existing things—types, which are stored

10 TL «Tipografia: A notação mecânica e arranjo da linguagem.»

11 TL «A tipografia é o ofício que dá forma visível e durável e, portanto, existência independente, à linguagem humana.»

12 TL «Tipografia é escrita com letras prefabricadas.»



around like nails or bricks in boxes—and made up into forms as bricks are made into houses.<sup>13</sup> (p. 80)

Para Willen e Strals (2009), a capacidade de criar e reproduzir caracteres preexistentes através de uma única ação diferencia a tipografia da escrita ou do *lettering*. Na tipografia, a composição das palavras, tal como a criação das letras, é determinada pela máquina (Smeijers, 2011a). O tamanho e posição dos elementos, ou aquilo a que Kupferschmid (2010) chama *parâmetros tipográficos*<sup>14</sup>, podem ser exatamente especificados para serem reproduzidos por qualquer pessoa e em qualquer lugar. Estas duas características são naturais para a tipografia, mas impossíveis na escrita ou no *lettering*.

Os tipos de letra foram inventados para a reorganização infinita das suas partes, não se constituindo como um fim em si mesmo, mas sim como um sistema de relações poderosas que permite realizar inúmeras composições. Nesse sentido, o desenho dos contornos de cada letra ou símbolo constituído de um tipo de letra é apenas o início do processo, já que o seu autor deverá certificar-se que a variação das formas dos caracteres, independentemente das suas combinações, demonstra consistência, constituindo um todo unificado (Leonidas, 2012; Pohlen, 2011). É este processo, do desenho de todos os caracteres que definem um alfabeto, independentemente do método usado, quer para os conceber, quer para os reproduzir, e da sua formalização enquanto sistema que se aborda, em maior detalhe, neste estudo.

Todavia, e como refere Smeijers (2003), o design de tipos está inevitavelmente agarrado ao passado. Assim, contextualizar-se-à de seguida as relações que o design de tipos foi tendo com as sociedades, as culturas e as diversas áreas do saber e que se refletem, de inúmeras maneiras, nos tipos digitais atuais.

13 TL «Os tipos alfabéticos comprometem a palavra no espaço ainda mais do que a escrita o faz. A escrita produz palavras através da criação de marcas em superfícies. As impressões alfabéticas formam palavras a partir de elementos preexistentes – tipos, que são armazenados em caixas, como pregos ou tijolos – e produzem formas, tal como as casas que são construídas por tijolos.»

14 Seguindo o exemplo da autora, parâmetros tipográficos são: fonte, tamanho, entrelinha (*leading*), alinhamento (justificado ou irregular), espaço entre os vários caracteres (*tracking*), espaço entre pares de caracteres específicos (*kerning*), o comprimento da linha como, por exemplo, em: *ITC Garamond Light*, 14/18 pt, alinhado à esquerda, sem hifenização, *tracking* 0, comprimento de linha de 140 mm, parágrafos indented em 1 em (Kupferschmid, 2010).



## 2 Contexto histórico: a evolução na linguagem

«As tools and symbols that exist at the nexus of art, commerce, and ideas, letters reflect the same cultural forces that inform all other aspects of society»<sup>15</sup> (Willen & Strals, 2009, p. 6).

Naturalmente não é possível abordar todos os autores e acontecimentos importantes na história da tipografia no ocidente. Escolheram-se aqueles que se entendem ser os momentos mais relevantes, pela originalidade das contribuições ou pela influência que exerceram.

Esta contextualização procura ensaiar uma observação mais pessoal da forma das letras e dos estilos tipográficos, algo que surge menos abordado nos estudos de tradição bibliográfica. Crê-se, assim, que aprofundar a história dos protagonistas da evolução das letras constitui uma oportunidade de assimilar os seus aspetos formais e estilísticos mais subtis.

### 2.1 Da escrita aos tipos móveis de Gutenberg

«A escrita começa pelo gesto, pela reprodução das formas do mundo, que o pensamento vai sintetizando e a emoção e a imaginação enriquecem, numa incessante metamorfose» (Fernandes, 2008, p. 47).

A história da tipografia começa com a invenção da escrita (McLean, 2000). A forma como escrevemos é resultado de um processo cultural contínuo que evoluiu ao longo de, aproximadamente, cinco milénios. A escrita nasce para representar as ideias preexistentes na linguagem (Barthes, 1977; Lupton & Miller, 2000a). Surge, assim, de uma necessidade funcional de registo, transmissão e assimilação de informação – comunicação. Como refere Ana Hatherly (1998): «Escrevo para dizer o que não pode ser dito» (p. 7). Antes da escrita, a transmissão de pensamentos e de palavras processava-se através do uso de linguagens sonoras e gestuais, atos efémeros, e, posteriormente, por desenhos, representações icónicas e símbolos (Mandel, 2006). Na Pré-história, o homem comunicava através de representações feitas nas paredes, pinturas rupestres, com grafias abstratas e figurativas de carácter espiritual ou material – a prefiguração daquilo a que chamamos escrita (Mandel, 2006). Não havia organização, classificação e estruturação linear do pensamento, nem mesmo um padrão nas representações gráficas que as transportasse para a ideia de sistema de escrita. Assim, as primeiras linguagens expressavam-se de forma pictográfica, através de desenhos figurativos que representavam seres, objetos ou ações, mas não ideias abstratas. Quando a pictografia deixou de ser suficiente para expressar todos os conceitos necessários à comunicação, associando imagens, o homem criou novos sen-

15 TL «Como ferramentas e símbolos que existem na interseção da arte, do comércio e das ideias, as letras refletem as mesmas forças culturais que informam todos os outros aspetos da sociedade.»

tidos e desenvolveu a ideografia (Mandel, 2006). Nela, dois ou mais símbolos eram unidos de forma lógica para representar um novo significado, uma ideia abstrata. Num curto espaço de tempo, todas as escritas ideográficas, como a cuneiforme, a hieroglífica e a chinesa, enriqueceram-se de elementos fonéticos para uma transcrição mais precisa do pensamento a ser traduzido em palavras. A introdução de elementos fonéticos dentro da escrita foi fundamental para torná-la uma linguagem gráfica capaz de dar verdadeira dimensão espaciotemporal ao pensamento do homem (Mandel, 2006). Como refere White (2005), a escrita torna possível a assimilação de informação através do tempo e do espaço, ultrapassando essas mesmas barreiras.

Na antiga Mesopotâmia, por volta de 3500 a.C., os sumérios desenvolveram o mais antigo sistema de escrita, apelidado de escrita cuneiforme. Devemos muito do que sabemos hoje desse período da história às placas de argila gravadas [fig. 1.4], o meio principal de escrita à época, com os mais variados registos quotidianos, administrativos, económicos e políticos (Pflughaupt, 2007). Segundo Aicher (1988), a escrita cuneiforme é uma mistura de símbolos de palavras, caracteres individuais de letras e caracteres silábicos predominantes que define um grande repertório de palavras monossilábicas.

Os primeiros signos gráficos eram gravados nas placas de argila humedecida, em sequências verticais de escrita, com um instrumento feito de cana cortada que gravava traços verticais, horizontais e oblíquos. Porém, para que o processo se tornasse mais prático, começaram a escrever em sequências horizontais e um novo instrumento em cunha inclinada passou a ser usado para empurrar a argila, enquanto produzia sinais em forma de cunha, razão pela qual este tipo de escrita é designada cuneiforme.

A utilização de linhas verticais e horizontais para organização da escrita tornou-se também comum.

Destacam-se três características na escrita cuneiforme: a durabilidade do suporte, pois a argila podia ser endurecida ao sol ou cozida para perdurar no tempo; a facilidade de aplicação e o seu carácter universal.

Um pouco mais tarde, cerca de 3200 a.C., os egípcios desenvolveram um complexo sistema de escrita de uso exclusivo dos governantes e sacerdotes e proibido ao povo durante muito tempo. Essa atitude demonstra claramente a função elitista reservada à escrita como instrumento de governo na sociedade egípcia (Mandel, 2006).

A escrita hieroglífica, mais complexa e formada por desenhos e símbolos, destinava-se sobretudo a inscrições formais nas paredes de monumentos [fig. 1.5]. De acordo com Tracy (1986), os hieróglifos terão sido as primeiras formas desenhadas de escrita. Posteriormente, evoluíram para formas mais simplificadas de representação, como o hierático, uma variante mais cursiva que se podia pintar sobre papiro, madeira ou placas de barro e, ainda mais tarde, com a influência grega crescente, a escrita evoluiu para o demótico, fase em que os hieróglifos iniciais ficaram bastante estilizados, dando lugar mesmo à inclusão de alguns sinais gregos na escrita. Como refere Cabral (2014), estes exemplos de escrita, tornam claro que, quer a técnica



Fig. 1.4 Placa de argila em escrita cuneiforme, c. 2100 a.C. Esta placa relaciona gastos com cereais e animais. (Meggs, 2009, p. 22)



Fig. 1.5 Nicho de oferendas de Sat-tety-lyn, sexta dinastia. Hieróglifos inscritos na superfície e ajustados a uma grelha de linhas entalhadas com exatidão. (Meggs, 2009, p. 28)

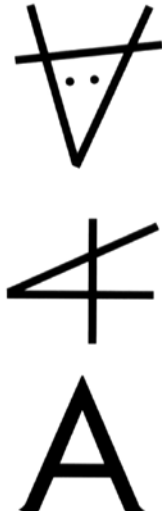


Fig. 1.6 A evolução da letra A, desde o pictograma de uma cabeça de boi, à simplificação produzida pelos fenícios, até ao *alpha* grego. (Baines & Haslam, 2002, p. 39)

ca utilizada, quer a sua função e suporte de aplicação estão intrinsecamente ligados à intenção e à produção de sentido.

Do complexo sistema hieroglífico, os fenícios preservaram apenas alguns sinais fonéticos, dando origem ao que Frutiger (2001) considera ser a base de partida para todas as escritas alfabéticas – o alfabeto fenício.

Composto por vinte e duas letras, todas consoantes, o alfabeto fenício era escrito da direita para a esquerda (Pflughaupt, 2007). As letras ou fonemas eram representados não por formas abstratas, mas pela representação de seres ou objetos familiares de fácil memorização, para tornar mais fácil a aprendizagem e compreensão da escrita. Assim, os fenícios deram nomes a cada elemento que compunha o alfabeto e, destes nomes, mantiveram apenas o primeiro som, princípio acrofónico, para obter a letra e o fonema. Como exemplo, a letra A advém do desenho de uma cabeça de boi que, em fenício se designa por *aleph*. O *aleph* fenício deu origem ao *alpha* grego, significando a vogal A [fig. 1.6]. Do *alpha* veio, por exemplo, o A latino e o A cirílico. A invenção deste sistema e a grande capacidade mercantil dos fenícios geraram uma ampla difusão da escrita. Nas palavras de Mandel (2006):

Esta verdadeira democratização da escrita foi, talvez, o primeiro passo para um humanismo mediterrâneo. A evolução da escrita, do sagrado ao profano, dos hieróglifos ao alfabeto mostra a importância da função social que transformou as formas escriturais, até mesmo as estruturas do sistema. (p. 43)

Do alfabeto fenício evoluíram, além da escrita ocidental (grego, latim, cirílico), as escritas semíticas (aramaico, hebraico), árabe e indiana, entre outras (Pflughaupt, 2007). Com a evolução do tempo as letras tornam-se símbolos fonéticos cada vez mais abstratos, exigindo o conhecimento prévio desse código para uma efetiva comunicação.

O alfabeto grego, composto por vinte e quatro letras, simplificou as formas do alfabeto fenício, passando da figuração à abstração, reduzindo-as a elementos geométricos simples: círculos, quadrados, triângulos e seus componentes. Às novas formas, abstratas de significado, atribuíram valores fonéticos convencionados. Devemos aos gregos a invenção das vogais para melhor representar a articulação da palavra falada (Mandel, 2006). A simplificação formal adaptava-se melhor à função sagrada de reprodução epigráfica em monumentos, ao mesmo tempo que facilitava a memorização. As representações escritas do alfabeto grego são uniformes, não existindo ainda a separação entre palavras. As inscrições gregas podiam ser escritas da direita para a esquerda, da esquerda para a direita ou alternando as direções por linha [fig. 1.7]. De acordo com Pflughaupt (2007), só a partir de 500 a.C. é que a composição da esquerda para a direita se tornou sistemática.

O modelo epigráfico serviu de base à escrita corrente feita à mão pelos escribas e sobre os mais diversos suportes. De acordo com Mandel (2006), as formas geométricas das letras capitais ganham, pelo gesto do escriba, uma expressividade independente, tornando-se tradução visível do pensa-



Fig. 1.7 Inscrição formal em alfabeto grego, século VII a.C., demonstra a alternância de direção por linha, da esquerda para a direita e da direita para a esquerda. (Baines & Haslam, 2002, p. 39)

mento formulado em palavras. Assim, a adequação do conteúdo semântico com a sua tradução formal persegue as gerações dos escribas até aos atuais designers de tipos.

Para o mundo ocidental, o sistema grego foi uma influência importante no desenvolvimento formal de outras línguas e sistemas posteriores (Pflughaupt, 2007). Quando o homem necessitou de traduzir ideias abstratas complexas, os símbolos deixaram de se mostrar adequados à função (Mandel, 2006).

O alfabeto romano, por exemplo, é uma coleção de vinte e seis símbolos abstratos, divididos em vinte e uma consoantes e cinco vogais, que deixam de ter significado por si próprios, mas funcionam por combinação (White, 2005). Foi somente durante o império romano que a nossa escrita atual se consolidou. O latim, a língua do império imposta a todos os povos dominados, era baseada no grego, acima de tudo na escrita. Os romanos, cerca de 100 d.C., tinham quatro escritas em uso (Horcades, 2004). Para diferentes funções dos textos adotavam-se diferentes formas de representar as letras.



Fig. 1.8 A *Capitalis Monumentalis* inscrita na base da coluna de Trajano, c. 113 d.C. (Friedl, Ott, & Stein, 1998, p. 71)

Inicialmente construída de forma simples, com todos os traços da mesma espessura e ainda sem serifas (Pflughaupt, 2007), a letra Capital Romana – em latim, *Capitalis Monumentalis* – foi adquirindo modulação nos traços e, com a introdução do ritmo, alternando formas largas e estreitas no desenho dos caracteres [fig. 1.8]. Os romanos criaram uma identidade particular que até hoje pode ser notada nas letras maiúsculas dos tipos chamados *romanos*<sup>16</sup>. Segundo Pflughaupt (2007), a partir do século II a.C. surgem as serifas desenvolvidas para reforçar a base das letras e melhorar o seu alinhamento<sup>17</sup>. Quando se diz que uma letra tem proporções clássicas, está implícito que segue as relações de proporção da capital romana, que só existia em maiúsculas, era relativamente estática, muitas vezes simétrica e com eixo vertical (Mandel, 2006). As formas clássicas da letra romana serviram de

16 Segundo Gray (1986), e corroborado por Pohlen (2011), o arquétipo da letra romana foi retirado da coluna de Trajano, construída em Roma no ano de 113 d.C. e inclui a maior parte das letras que formam o alfabeto, exceto o K, H, Y, Z ou as mais tardias J, U e W.

17 Sobre a origem das serifas, consulte-se Catich, E. M. (1991). *The origin of the serif: brush writing & Roman letters*. Davenport, IA: Catich Gallery St. Ambrose University. (Obra original publicada em 1968)

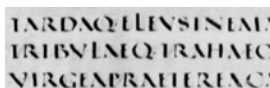


Fig. 1.9 A *Capitalis Quadrata*.  
Pormenor da obra *Vergil Augusteus*, c. século IV.  
(Gray, 1986, p. 34)

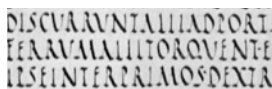


Fig. 1.10 A *Capitalis Rustica*.  
Pormenor de uma obra de  
grandes dimensões de Vergil,  
c. século IV ou V.  
(Gray, 1986, p. 34)

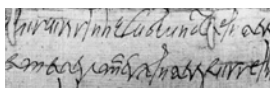


Fig. 1.11 A *Cursiva Romana*.  
Pormenor de uma escrita  
sofisticada que introduzia  
ligaturas, desenvolvida nas  
chancelarias de província.  
(Gray, 1986, p. 34)

modelo de inspiração para calígrafos e designers de tipos nos últimos duzentos anos (Bringinghurst, 2004). As letras perfeitamente enquadradas na estrutura monumental dos edifícios públicos eram inicialmente pintadas na pedra com um pincel de ponta reta para posterior gravação. Para os analfabetos, a escrita monumental impunha sentimentos de respeito, de medo ou de submissão (Horcades, 2004; Mandel, 2006).

A *Capitalis Quadrata*, igualmente de desenho imponente para aplicação epigráfica era, no entanto, mais utilizada em documentos públicos mais importantes e em situações formais (Heitlinger, 2006; Horcades, 2004). Era produzida com recurso a numerosas manipulações da pena ou cálamo cortado de forma oblíqua. Não tinha espaços entre palavras, *scriptio continua*, e a barra transversal da letra A não existia ainda, assim como as letras minúsculas (Pflughaupt, 2007). Todas as letras tinham a mesma altura e as suas formas baseavam-se, como o nome indica, na forma básica quadrada, não existindo ainda elementos ascendentes nem descendentes (fig. 1.9).

A *Capitalis Rustica* era usada mais informalmente (Horcades, 2004). A letra era pintada a pincel ou com uma pena, sob suportes como o papiro ou pergaminho<sup>18</sup>. As suas formas eram mais caligráficas, com eixo oblíquo, condensadas e as serifas grandes, densificando a mancha de texto [fig. 1.10]. Continua a não haver espaços entre palavras, nem barra transversal da letra A. Aparecem os primeiros elementos ascendentes e descendentes, apesar das letras minúsculas serem ainda inexistentes (Horcades, 2004; Pflughaupt, 2007). Segundo Heitlinger (2010), a *Capitalis Rustica* é a base de todas as letras posteriores de estilo condensado.

Com a difusão do império, a escrita do latim sofreu transformações profundas, essencialmente devido aos processos de reprodução manual de textos e livros feitos pelos copistas. Assim, surgiu a *Cursiva Romana*, derivada da *Capitalis Rustica*, resultado de uma escrita rápida utilizada no quotidiano e produzida com pena de ponta fina (Horcades, 2004). O seu estilo variava muito. Consoante o local e o calígrafo adicionavam-se características novas, como ornamentos e prolongamentos das extremidades das letras [fig. 1.11]. Além disso, a necessidade de uma escrita mais rápida reduz a amplitude do gesto e a escrita fica menor (Mandel, 2006). Para evitar problemas de legibilidade e ampliar o conforto na leitura, criaram-se as ascendentes e as descendentes para distinguir melhor as palavras através de uma silhueta particular, ritmando os pretos e os brancos da palavra, a sua forma e contraforma (Mandel, 2006). A *Cursiva Romana*, contrariamente às outras, era predominantemente composta de letras minúsculas e, posteriormente, deu origem às *Unciais*, às *Semiunciais*, até à *Carolíngia*.

Willen e Strals (2009) sintetizam este período relativo ao processo de construção que esteve na origem das letras maiúsculas e minúsculas da seguinte forma: «Contemporary roman uppercase comes from lettering, while

18 «Nos séculos II e III, o pergaminho substituiu progressivamente o rolo de papiro  *volumen* e propiciou o aparecimento do livro paginado ou *códice*, instrumento por excelência da divulgação de pensamento» (Mandel, 2006, p. 75).



the roman lowercase forms are based on handwriting»<sup>19</sup> (p. 8).

A partir de 500 d.C., surge a letra *Uncial*<sup>20</sup>, proveniente do Norte da Europa, Inglaterra e Irlanda (Horcades, 2004). A sua forma é arredondada, com serifa bem desenhadas e traçado elegante e cheio de ritmo, unindo estética agradável e legibilidade, numa versão evoluída da *Capitalis Quadrata* (Heitlinger, 2006). As unciais [fig. 1.12] eram também mais rápidas de escrever. Estas podem ainda ser classificadas de semiunciais, quando as ascendentes e descendentes existem em maior profusão, tornando a escrita mais informal (Canaveira, 1994; Heitlinger, 2006).

O aumento na rapidez da escrita simplificou cada vez mais as letras, mantendo apenas os movimentos mínimos essenciais ao desenho da letra. Regiões e até mesmo mosteiros diferentes, acabaram por desenvolver escritas próprias, tais como a beneventina, a merovíngia e a visigótica, ao ponto de um texto produzido por um escriba se tornar ilegível noutra região. Fora dos mosteiros, a situação era ainda mais anárquica (Mandel, 2006).

Para unificar a língua latina e a estabelecer como língua oficial do cristianismo, em 789, o imperador Carlos Magno impôs, por decreto, a todo o território do império o uso de uma escrita desenvolvida por Alcuíno, bispo de York, a partir da soma das escritas mais legíveis existentes, para unificar a aparência visual (Mandel, 2006; Pflughaupt, 2007). O resultado, talvez a criação da primeira letra personalizada, tornou-se a letra oficial de todos os documentos do reino<sup>21</sup>. A *Minúscula Carolíngia* [fig. 1.13], como foi denominada, «(...) foi criada dentro de uma escolha deliberada para fazer desta escrita marca de força e clareza, de simplicidade e de uma excelente legibilidade, um instrumento de unificação do pensamento do Ocidente cristão» (Mandel, 2006, p. 81).

Alguns dos padrões estabelecidos à época encontram-se nos dias de hoje, como o desenho diferente das letras maiúsculas e minúsculas, bem como o uso de espaços em branco entre as palavras. São consideradas as primeiras minúsculas da história dos alfabetos, no sentido de serem mais equilibradas, porém dinâmicas, com eixo oblíquo e de grande sobriedade, tornando-se referência de legibilidade e confiança. Como refere Horcades (2004): «Talvez o primeiro trabalho de identidade visual encomendado na história das artes gráficas feito nos mesmos moldes das identidades visuais de hoje – todo o sistema gráfico foi planeado, letra, mancha e um controle rigoroso no desenho da letra manuscrita» (p. 27). No entanto, segundo Mandel (2006):

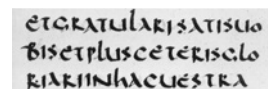


Fig. 1.12 A letra *Uncial*.  
(Baines & Haslam, 2002, p. 43)

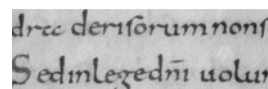


Fig. 1.13 A letra *Minúscula Carolíngia*.  
(Baines & Haslam, 2002, p. 43)

19 TL «A caixa alta romana contemporânea surge do *lettering*, enquanto as formas romanas em caixa baixa são baseadas na caligrafia.»

20 O nome *Uncial* vem de *Úncia*, uma moeda romana de forma circular (Pflughaupt, 2007).

21 A produção de um livro era considerada a grande obra do rei, já que a impressão ainda não tinha sido inventada e os livros eram peças únicas. Naquele tempo, a equipa de produção de um livro envolvia copistas, investigadores, tradutores, iluministas e, desde o papel, passando pela encadernação, tintas e ferramentas, tudo era fabricado nos ateliês dos escribas.

Ela não é produto de nenhuma revolução técnica. Nasceu da vontade de reestruturação da sociedade e atravessou quase intacta, apesar de numerosas transformações, todas as inovações técnicas da escrita livresca, desde as xilografias até às rápidas impressoras de nossos dias. (p. 85)

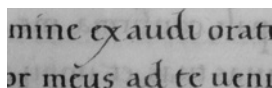


Fig. 1.14 A letra Humanista.  
(Baines & Haslam, 2002, p. 43)

A minúscula carolíngia permaneceu como a forma de escrita dominante em toda a Europa até cerca do século XII (Ferrand & Bicker, 2000).

Com a queda do império romano, formaram-se na Europa, duas correntes de escrita: a escrita *gótica* [fig. 1.15], mais austera, a norte, e a *humanista* [fig. 1.14], mais suave, a sul (Mandel, 2006).

Pensa-se que a procura por livros de menores dimensões, mais portáteis, seria o ideal para a difusão da doutrina católica. Isso terá feito com que a largura das letras, assim como o tamanho das ascendentes e descendentes, diminuísse gradualmente. Pohlen (2011) aponta ainda para o facto de o pergaminho ser dispendioso, logo uma escrita mais pequena, rápida e compacta ajudaria no aumento da quantidade de caracteres por página, economizando, ao mesmo tempo, matéria-prima.

As escritas primitivas góticas derivam da minúscula carolíngia, mas somente entre os séculos XIII e XV se tornaram escritas autónomas, dando lugar à *textura*, *rotunda*, *bastarda*, *cursiva* e *fraktur*, estilos mais ou menos regionais, que se espalharam pela Europa e que se encontram sob a alçada do termo *gótico*<sup>22</sup> (Pflughaupt, 2007). As góticas caracterizam-se pelo rigor construtivo (sendo mais fáceis de copiar nos *scriptoria*<sup>23</sup>), espaçamento apertado (entre linhas, entre os caracteres e dentro dos caracteres), tendência vertical e angulosidade reflexo do uso de uma pena cortada em ângulo, que criou terminações pontiagudas subjugando a linha de base imaginária da escrita (Mandel, 2006; Pflughaupt, 2007). A escrita gótica é uma escrita interrompida<sup>24</sup>, no que se refere ao ductos<sup>25</sup> construtivo das suas formas, mais regular, sendo mais fácil e rápido de aprender a escrever (Donaldson, 2008). A expressão mais relevante foi a *textura*, praticamente exclusiva para textos religiosos, desenvolvida por volta de 1250, assim designada pela sua proximidade visual à textura de um tecido (Donaldson, 2008; Pohlen, 2011). Esta variante mais densa, escura, compacta (quase ausente de formas curvas) e vertical teve a sua difusão principal nos países do norte da Europa,

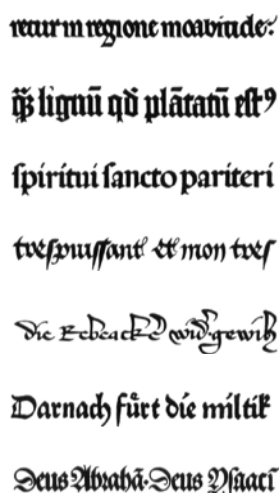


Fig. 1.15 A letra Gótica:  
Primitiva (séc. IX–XII)  
Textura (séc. XIII–XV)  
Rotunda (séc. XIV–XV)  
Bastarda (séc. XV)  
Cursiva (séc. XV)  
Schwabacher (séc. XIII–XV)  
Fraktur (séc. XVI)  
(Adaptada de Frutiger, 2002, p. 16)

22 A associação do termo *gótico* com alguns aspetos da chamada «Idade das Trevas» – principalmente relativos ao misticismo e à obscuridade do período gótico – é inevitável.  
23 *Scriptoria* ou *Scriptorium* eram lugares onde se copiavam, decoravam e encadernavam os manuscritos (Canaveira, 1994).

24 O modo como o movimento da mão desenha as várias formas pode designar-se de escrita contínua ou interrompida. Segundo Noordzij (2009), todas as culturas possuem este tipo de escrita, sendo a escrita interrompida mais articulada e fácil de desenhar, e a escrita contínua mais rápida de executar e característica da escrita mais informal. «Na escrita interrompida ou pausada, a letra é traçada por gestos descontinuados, entre os quais o calígrafo levanta a pena do papel ao terminar um traço, reposicionando-a, até completar a letra» (Heitlinger, 2010, p. 226).

25 Ductos designa a orientação e movimentos da escrita. Por exemplo, um *n* gótico necessita de seis traços para a sua construção, enquanto que um *n* carolíngio podia ser feito em um ou dois traços, mas requeria mais habilidade e planificação (Donaldson, 2008).

nomeadamente em França, Inglaterra e Alemanha. Johnston (1995) descreve as suas formas como desenhadas em vez de escritas. Embora se associe a origem destas letras aos povos nórdicos ou de origem germânica, o seu desenvolvimento iniciou-se na França (Donaldson, 2008).

Mais tarde, nos países do sul da Europa, principalmente em Itália e Espanha, surge uma variante menos angulosa, mais aberta e mais arredondada, chamada *rotunda*. Segundo Horcades (2004, p. 28), esta variante é «latinamente arredondada» e Mandel (2006, p. 89) acrescenta que se aproxima mais da escrita humanista por se tratar de «uma escrita redonda (*rotunda*) e suave (*soave*), quase sensual em que uma curva prepara outra com suavidade e graça».

A *bastarda* foi mais desenvolvida em França. Menos angulosa e estreita que a *textura*, mas menos informal que a *cursiva*, foi usada maioritariamente em documentos, no entanto, como adverte Donaldson (2008), pode ser de difícil leitura. A variante regional alemã é designada *schwabacher*.

A *cursiva* foi uma variante menos formal que a *textura*, mais prática e fluída, usada para notações quotidianas rápidas. Essa rapidez produziu uma escrita mais inclinada para a direita e menos interrompida, existindo ligações naturais entre letras e criando floreados na mancha de texto. Segundo Donaldson (2008), a *cursiva* influenciou os manuscritos dos humanistas italianos, no desenvolvimento da cursiva humanista e dos primeiros tipos itálicos.

A *fraktur* é uma vertente formalmente mais cursiva da *textura*, tendo sido mais adotada na Alemanha, onde exerceu a sua influência até inícios do século XX<sup>26</sup>. O seu nome expressa a sua natureza interrompida, fraturada, embora a incorporação de curvas no seu traçado lhe tenha conferido um ducto mais contínuo do que na *textura* (Donaldson, 2008).

Em meados do século XV, a gótica *textura* era o estilo dominante na Alemanha, quando o alemão Johannes Gutenberg, ourives de formação, iniciou o processo de adaptação das formas caligráficas da *textura* aos tipos móveis de metal, dando assim origem à mecanização da escrita no ocidente. Gutenberg aprimorou as tecnologias de impressão, produziu novas tintas e prensas, introduzindo a tipografia e a imprensa. Embora os tipos móveis não sejam invenção sua<sup>27</sup>, pois é sabido que, cerca de 1040, já se usaria essa técnica na China e Coreia (Bringhurst, 2004; Loxley, 2004; McLean, 2000), devemos-lhe a sistematização do processo de criação de tipos através da conceção do molde ajustável às diferentes larguras das letras (Smeijers, 2011a), que permitiu a célere duplicação a partir de uma matriz (Haley & Henderson, 2012). Posteriormente, abordar-se-á em maior profundidade

26 Após anos de utilização das Fraktur, em 1940, os nazis resolveram atribuir-lhe a suspeição de ser uma letra de origem judaica. A partir de então, foi abolida em favor das formas clássicas romanas (Donaldson, 2008). Há ainda quem refira que o regime as aboliu para conseguir passar a mensagem aos países que não compreendiam bem aquela escrita.

27 Há quem atribua (Lo Celso, 2013; Loxley, 2004) a invenção dos tipos móveis de metal ao impressor holandês Lorenzo Coster (Laurens Koster) ou ainda ao italiano Panfilo Castaldi (Ambrose & Harris, 2010).





Fig. 1.16 Alguns dos c. 300 caracteres alternativos e ligaturas utilizados por Gutenberg na sua *Bíblia de 42 linhas*, Mainz, c. 1455. (McLean, 2000, p. 14)

neste estudo o processo técnico acima aflorado. Importa desde já referir que os tipos de Gutenberg, alguns provavelmente gravados com a ajuda de Peter Schoeffer, procuravam imitar a escrita vigente tendo, para esse efeito, criado um conjunto de perto de 300 glifos alternativos e ligaturas [fig. 1.16] que simulavam a autenticidade irregular da escrita à mão (McLean, 2000). No entanto, e segundo Smeijers (2011a), torna-se evidente que o objetivo inicial da tipografia nada tinha a ver com a criação de tipos ou o seu design, mas sim com a poupança de tempo. A possibilidade de reproduzir múltiplas cópias de livros mais rapidamente do que a escrita manual permitia, terá sido a primeira intenção da tipografia (Smeijers, 2011a).

A criação de Gutenberg foi posta à prova na edição do primeiro livro impresso chegado aos nossos dias, a chamada *Bíblia de 42 linhas* – devido à composição em duas colunas, cada uma com 42 linhas de texto – ou, simplesmente *Bíblia de Gutenberg*, cujo processo de impressão culminou em 1455 na cidade de Mainz<sup>28</sup>, Alemanha [fig. 1.17]. É considerado um dos incunábulo<sup>29</sup> mais importantes pela sua imponência e beleza decorativa, presentes nas iluminuras<sup>30</sup> e capitulares acrescentadas à mão após impressão.

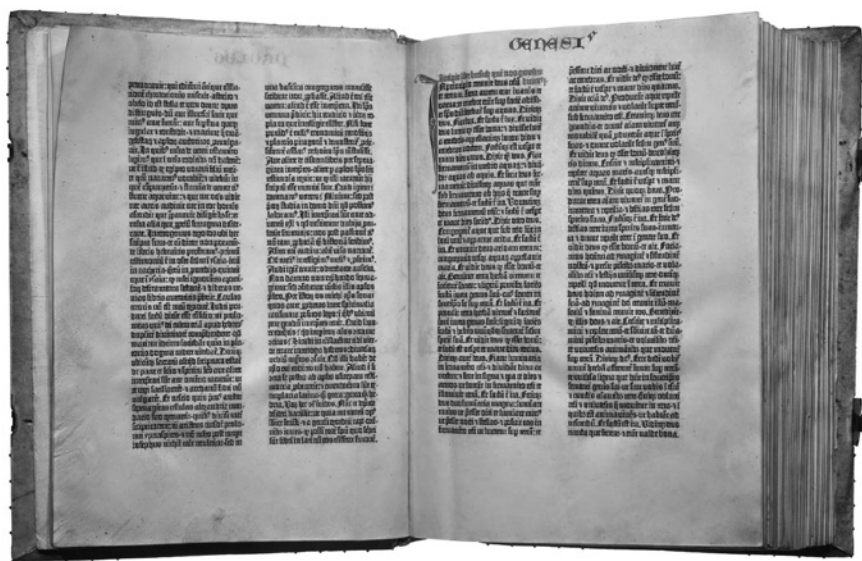


Fig. 1.17 *Bíblia de 42 linhas*, Mainz, c. 1455. (Retirada de <https://goo.gl/qM05fR>)

A emigração e intercâmbio cultural foram, juntamente com a moda, os motores primordiais da evolução das formas tipográficas no ocidente (Lo

28 «Desde 1901 que funciona em Mainz o Museu de Gutenberg que constitui um verdadeiro monumento ao que é considerado como o inventor da tipografia. Nas suas amplas salas estão expostas diversas e antiquíssimas prensas, mas também máquinas modernas e sofisticadas. Ali também se encontra a Bíblia de quarenta e duas linhas. O Museu alberga também uma reconstituição da oficina de Gutenberg, com a sua prensa, as suas caixas tipográficas com tipos rudimentares, o forno para fundir, o tipo e tudo o mais que era necessário para produzir livros naqueles tempos. Curioso é o facto de tudo funcionar, sendo possível ao visitante ver imprimir como se fazia em 1450» (Canaveira, 1984, p. 24).

29 Designam-se de incunábulo os livros impressos com tipos móveis antes do século XVI.

30 Iluminuras são pinturas coloridas em miniatura, por vezes, de letras maiúsculas que normalmente iniciavam os capítulos nos livros medievais.

Celso, 2013). Grande parte dos impressores eram ambulantes (Anselmo, 1981) e, como sintetiza Horcades (2004):

Os tipógrafos começaram na Alemanha e aos poucos foram-se mudando para a Itália<sup>31</sup>, onde mais precisamente nos conventos encontravam paz e proteção indispensáveis e, em troca, editavam obras sacras fundamentais para a divulgação da religião católica. A igreja naquela época era mais poderosa do que os reis e, com os tipógrafos por perto, o controle sobre tudo o que era impresso podia ser ainda maior. (p. 51)

## 2.2 O desenho da letra e de tipos pós-Gutenberg

A par do desenvolvimento das góticas e do invento de Gutenberg, como já se referiu anteriormente, do norte de Itália deriva ainda – da mistura da minúscula carolíngia com as capitais romanas – uma versão com formas bem mais suaves, as *humanistas*. As letras humanistas transportam consigo as primeiras manifestações do gosto pelos valores clássicos, que fizeram a transição da Idade Média para o Renascimento e que tiveram impacto em vários domínios da arte e da arquitetura. Francesco Petrarca [1304-1374] foi um dos percursores do novo estilo, apelidado de *Littera Antiqua*<sup>32</sup> em oposição aos modelos medievais vigentes à época (Lo Celso, 2013; Pflughaupt, 2007). Petrarca é ainda conhecido por ter difundido a ideia de que a Idade Média seria uma «Idade das Trevas». Pflughaupt (2007), refere que as serifas se tornaram mais pronunciadas e estáveis e que, neste período, o laço da letra g se tornou fechado, assim como a letra V se tornou diferente do U, em 1425. Grafada com uma pena de bico largo, segura num ângulo consistente, permitia alterar o contraste de cada traço através da direção do mesmo, num processo chamado de translação [fig. 1.18]. A escrita foi aprimorada ao longo dos tempos por mestres calígrafos como Poggio Bracciolini [1380-1459] e Niccolò Niccoli [c. 1364-1437], que as reproduziam manualmente nos mosteiros localizados a sul dos Alpes. Rapidamente, e tal como sucedera com Gutenberg, também os primeiros gravadores italianos, principalmente em Veneza e Roma, tentaram pelo mesmo processo recriar em chumbo um carácter familiar, mais leve, mais dinâmico, redondo, imitando o modelo de escrita humanista dos manuscritos italianos (Mandel, 2006). Como refere Smeijers (2011a):

It seems that scribes and printers influenced each other, and that the result is a cross-fertilization between the two worlds. (...) And the scribe's doubts and indecisions led to a gap between written letters and their typographic representation. Type design was born.<sup>33</sup> (p. 51)



Fig. 1.18 Contraste por translação usando uma pena de bico largo. À direita, contraste por expansão usando uma pena de bico fino.

(Adaptada de Beier, 2012, p. 43)

<sup>31</sup> Esta emigração para Itália surgiu após o saque de Mainz, em outubro de 1462.

<sup>32</sup> Latim para «letra antiga».

<sup>33</sup> TL «Parece que os escribas e impressores influenciaram-se mutuamente, e que o resultado é uma fertilização cruzada entre os dois mundos. (...) E as dúvidas e indecisões do escriba levaram a uma lacuna entre letras escritas e a sua representação tipográfica. Nasceu o design de tipos.»

bar ille ihesus: q̄ quom p̄mū a  
ihesum uocari: ut dux militię  
nabant filios israhel: et adueri  
  
esse senum femital querit  
quadrigis opus eēt. Demo  
ut fundus sit nullus: uerit

Fig. 1.19 Conrad Sweynheym e Arnold Pannartz, amostra dos primeiros tipos (em cima, 1465) e dos segundos (em baixo, 1467) na evolução rumo ao estilo romano, apresentados em tamanho próximo ao original. (Adaptada de Meggs, 2009, p. 120)

Presume-se que Conrad Sweynheym [?-1477] e Arnold Pannartz [?-1476], dois aprendizes de Gutenberg, tenham sido os primeiros alemães a abrir uma oficina de impressão em Itália, no Mosteiro de Subiaco, por volta de 1464. No ano seguinte, surgem os primeiros livros impressos em Itália (Lo Celso, 2013). As formas dos tipos impressos por esta dupla [fig. 1.19] caracterizam-se por serem híbridas, umas góticas humanizadas, devido à sua aparência ainda algo negra, mas evidenciando já bem as formas humanistas de gosto romano<sup>34</sup> que, cerca de cinco anos mais tarde, se aperfeiçoariam pelo desenho do francês Nicolas Jenson [1420-1480]. Depois de, a pedido do monarca francês Carlos VII, ter aprendido com Gutenberg o ofício, soube que o soberano falecera e que o seu sucessor não teria interesse nos seus préstimos (Lo Celso, 2013). Assim, rumou a Itália e desenvolveu o seu trabalho em Veneza, influenciado pelos impressores locais.

Lançado em 1470, na obra de Eusébio *De Praeparatio Evangelica*, o tipo romano de Jenson [fig. 1.20] foi um dos primeiros<sup>35</sup> a ser desenhado de acordo com os ideais tipográficos e em rejeição dos modelos caligráficos (Macmillan, 2006). Tinha um contraste moderado entre traços finos e grossos e contraformas mais abertas, sendo mais equilibrado, regular e legível que os seus antecessores. As serifas curtas e robustas, pela primeira vez com desenho compatível entre a caixa baixa e a caixa alta, denotam a influência de construção caligráfica adaptada às exigências do novo meio. Dois dos elementos mais identificativos dos tipos venezianos<sup>36</sup> são a sua construção caligráfica e a barra transversal oblíqua da letra e.

quasi quadam extensio per bacchū denotatur. Satyri uenereā omnem  
uirtutē ostendunt: quibus omnibus uniuersa terrestris uirtus pficitur.  
Hac necessario tibi exposui ne pulchrā horū philosophorū theologiā  
ignorares. Cur autem hac quasi dii honoranda sunt quæ ad alimenta

Fig. 1.20 Tipo romano de Nicolas Jenson. Pormenor, em tamanho original, da obra de Eusébio *De Praeparatio Evangelica*, Veneza, 1470. (Adaptada de <https://goo.gl/MdlELt>)

Embora à época as letras góticas dominassem nos países do norte da Europa, principalmente na Alemanha, Inglaterra e na Península Ibérica, o desenho da romana de Jenson influenciaria todas as criações posteriores do Renascimento.

## 2.2.1 Romanas renascentistas posteriores

O impressor e editor renascentista Aldus Manutius (em italiano Aldo Manuzio) [1449-1515], famoso pela introdução de melhorias editoriais como o livro de bolso, contratou Francesco Griffo (também designado de Francesco da Bologna) [1450-1518], que já anteriormente havia trabalhado com ele

<sup>34</sup> Nome pelo qual o estilo carolíngio ficou conhecido fora da Alemanha.

<sup>35</sup> Segundo Dixon (2001), o mais antigo exemplo de Romana humanista data de 1469 e os caracteres eram de Johannes e Wendelin de Spira.

<sup>36</sup> Designam-se de tipos *venezianos*, os tipos produzidos no período humanista com origem em Veneza. A classificação Vox/ATypI classifica-os como *humanistas*.

nos seus tipos gregos, para desenhar um tipo romano mais aprimorado que o de Jenson (Macmillan, 2006). O resultado foi pela primeira vez impresso na obra *De Aetna*, do Cardinal Bembo [fig. 1.21], em 1495-96 e, posteriormente, aperfeiçoado para a obra de Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, ricamente decorada com gravuras de Albrecht Dürer [1471-1528], que Aldus publicou em 1499. As romanas de Griffo eram inovadoras por se afastarem mais do modelo caligráfico, possuindo formas mais «escultóricas». Griffo introduziu inovações relevantes nas proporções dos caracteres, diferenciando a altura das ascendentes para além da caixa alta. Este detalhe perdurou na anatomia tipográfica até aos dias de hoje, pois torna mais elegante o contraste rítmico entre maiúsculas e minúsculas (Lo Celso, 2013). A par da inovação de Griffo e Manutius, as criações de romanas do alemão Erhard Ratdolt [1447-1528], produzidas em Veneza até 1486, são também relevantes, mas nunca tiveram a mesma expansão que a imprensa Aldina conheceu (Lo Celso, 2013).

### 2.2.2 Itálica renascentista

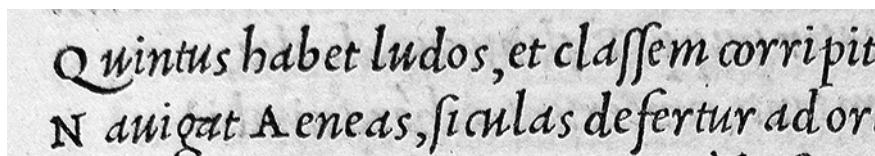


Fig. 1.21 Primeiro tipo romano de Francesco Griffo para Aldus Manutius. Pormenor, em tamanho original, da obra *De Aetna*, do Cardinal Bembo, editada por Aldus Manutius, Veneza, 1495-96. (Adaptada de <https://goo.gl/MdlELt>)

A primeira aparição de um tipo aldino, a que hoje chamamos itálico<sup>37</sup>, surgiu na edição da *Opera* de Virgílio, editada por Aldus Manutius em 1501 [fig. 1.22]. Provavelmente com o objetivo de reduzir custos de produção<sup>38</sup>, Manutius reduziu também o tamanho das obras, tornando necessária a otimização do espaço ocupado pela mancha de texto. Assim, e em parceria com Griffo, solicita-lhe a criação de um tipo mais estreito que o romano (normalmente, rondava os 16 pontos), que se adequasse melhor à função economizadora de número de caracteres por coluna, garantindo ainda assim conforto na leitura. Mais uma vez, a escrita manual serviu de inspiração a mais uma criação tipográfica<sup>39</sup>. O desenho das novas formas tipográficas terá tido origem na escrita cursiva, mais estreita e inclinada (Mandel, 2006; Pflughaupt, 2007). É importante ressaltar, como refere Horcades (2004), «que nas letras itálicas a inclinação é menos importante do que o informalismo da letra e que a combinação desses dois elementos é que vai resultar num desenho de sucesso» (p. 59). As primeiras itálicas continham somente caixa baixa e, após um curto período de utilização a só, foram acompanhadas pelas iniciais

Fig. 1.22 Primeiro tipo aldino ou itálico, de Aldus Manutius e Francesco Griffo. Pormenor, em tamanho próximo ao original, da *Opera*, de Virgílio, editada por Aldus Manutius, Veneza, 1501. (Adaptada da Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze)

<sup>37</sup> Assim designado por surgir em Itália – em Portugal também designado por *grifo*.

<sup>38</sup> Embora existam outros autores, como Haley e Henderson (2012) que indicam que Manutius nunca produziu um livro de baixo custo e apenas criou os tipos itálicos, como uma ferramenta de *marketing*, para ajudar a vender os seus livros aos estudantes e oficiais do governo, que escreviam de forma similar.

<sup>39</sup> Há quem defenda que a letra itálica criada por Griffo terá sido copiada da letra manuscrita de Petrarca (Canaveira, 1994; Horcades, 2004).

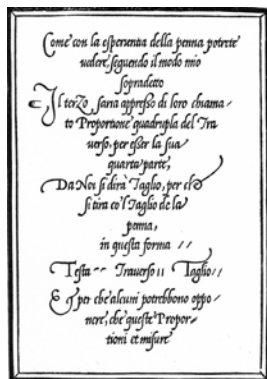


Fig. 1.23 Chancelaresca de Giambattista Palatino, presente no seu *Libro nuovo d'impare a scrivere*, 1540. (OpenLibrary)

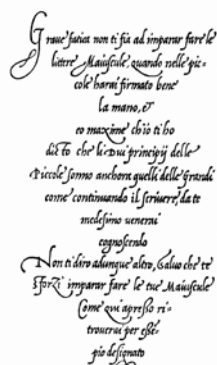


Fig. 1.24 Cancellaresca cursiva de Ludovico Vicentino degli Arrighi, presente em *La Operina da imparare di scrivere littera cancellaresca*, 1522. (Meggs, 2009, p. 135)

romanas em caixa alta, pelo menos até 1540 (Bringhurst, 2004). Só no final do Renascimento é que as itálicas e as romanas começaram a ter funções diferentes num mesmo livro (Bringhurst, 2004).

Ao longo do século XVI surgiram vários estilos caligráficos de aparência itálica, como a *chancelaresca*. A sua vertente cursiva foi divulgada por mestres calígrafos como Ludovico Vicentino degli Arrighi [1475–1527], Giambattista Palatino [1515–1575] [fig. 1.23], Giovannantonio Andrea Tagliente [1468–1527], entre outros. A chancelaresca cursiva refletia mais o gosto maneirista da época, com ornamentos de elegância poética (Bringhurst, 2004; Mandel, 2006). Estreitas e angulosas, as letras longas estendiam-se para além das linhas intermédias da escrita e terminavam em traços curvos (Pflughaupt, 2007). As chancelarescas cursivas eram destinadas, pelas suas características formais, à composição de obras poéticas, evocando, nas palavras de Mandel (2006), «um certo eco musical da palavra falada» (p. 109).

Um dos expoentes máximos deste estilo foi o calígrafo Arrighi, que colaborou com Aldus Manutius no desenho de tipos móveis baseados na chancelaresca. Em 1522, Arrighi edita o primeiro exemplar impresso, espécime<sup>40</sup>, da sua *cancellaresca cursiva* em *La Operina da imparare di scrivere littera cancellaresca* mas, segundo Lommen (2012), esta obra teria sido impressa não utilizando tipos móveis de metal, mas uma gravação em madeira da autoria de Ugo da Carpi [fig. 1. 24]. De acordo com Macmillan (2006), o primeiro tipo móvel itálico de Arrighi surgiu na obra *Il modo de temperar ele penne*, de 1523. Mais tarde, Arrighi tornou-se ele próprio editor de obras onde continuou a utilizar os seus tipos itálicos. A chancelaresca de Arrighi foi absorvida e copiada na segunda metade do século, assim como o seu grafismo, mais claro, aberto e refinado.

No final do século XVI, as letras itálicas espalharam-se pelo mundo. Hoje em dia todos os tipos trazem vários pesos de itálico, com inclinações, larguras, espessuras e acabamentos diferenciados.

É interessante verificar como a caligrafia enriquece a tipografia e como a relação entre ambas tem perdurado ao longo dos tempos com influências mútuas. A caligrafia esteve sempre a par com a tipografia. Note-se que, mesmo com o desaparecimento do livro manuscrito, a escrita manual sobreviveu, adaptada a diversos géneros e ligada às atividades quotidianas de carácter mais efémero. Para responder a estas novas funções da escrita, a partir do século XVI, os mestres calígrafos ensinavam as diversas formas de escrita reproduzidas nos manuais da *arte de escrever bem* (Mandel, 2006).

### 2.2.3 Os tratados e a busca do cânone

No Renascimento, a par das inovações com as primeiras itálicas, surgem autores que tentam analisar o desenho da *littera antiqua*, principalmente as capitais romanas, à luz do racionalismo dos princípios geométricos e descrições matemáticas que procuravam aplicar ao desenho e construção das letras.

<sup>40</sup> Espécime designa uma amostra, modelo ou exemplar.



Inicialmente dissecadas pelo calígrafo italiano Felice Feliciano [1433-1479], no manuscrito *Alphabetum Romanum* de 1463, a geometrização das estruturas das letras e a busca do cânone da Antiguidade clássica foram posteriormente abordadas por outros autores [fig. 1.25]. Destacaram-se o matemático italiano Luca Pacioli [1445-1517], na obra *Divine Proportione* de 1509, o alemão Albrecht Dürer [1471-1528] em várias obras sobretudo em *Underweysung der Messung* (Instruções para tirar medidas) de 1525 onde, para além da capital romana, apresenta uma gótica desenhada por princípios modulares. Também o francês Geoffroy Tory [1480-1533], na obra *Champ Fleury* de 1529, fundamenta as formas das letras justapondo-as à anatomia humana.

Heitlinger (2006) resume as intenções ideológicas e aponta a importância futura destes estudos:

Se bem que fracassaram, nas suas intenções ideológicas, os tratadistas renascentistas deixaram um legado artístico de qualidade excepcional. A técnica de análise – a geometria descritiva – utilizada por estes humanistas foi uma abordagem de grande importância para nós, pois aqui se formam as bases essenciais da tecnologia digital actualmente usada para a construção de letras com linhas direitas e curvas – o que hoje é a base de qualquer software para editar, construir e manipular fontes digitais. (p. 37)

#### 2.2.4 As romanas posteriores em França

Geoffroy Tory terá sido uma das personalidades influentes na introdução do gosto humanista no desenho das letras na sociedade francesa. Os impressores Simon de Coline [1480-1547] e Antoine Augereau [1490-1534] foram igualmente importantes, pois iniciaram, com as suas edições, um estilo francês característico (Lo Celso, 2013). Aprendiz de Augereau, gravador de punções, tipógrafo e impressor em Paris, Claude Garamond (ou Garamont)<sup>41</sup> [1490-1561] tornou-se o primeiro especialista no desenho, gravação e fundição de tipos de móveis para outros impressores. Haley e Henderson (2012) consideram-no o mais distinto designer de tipos do seu tempo, talvez até de toda a renascença. Os seus tipos eram inspirados nos romanos de Manutius e Griffo, mas com uma interpretação mais distante das formas caligráficas humanistas, tornando-se mais rigorosos, elegantes e melhor adaptados às exigências da técnica tipográfica. Segundo Updike (1922), a tipografia francesa do século XVI apresenta uma imagem mais própria, mais temperada,

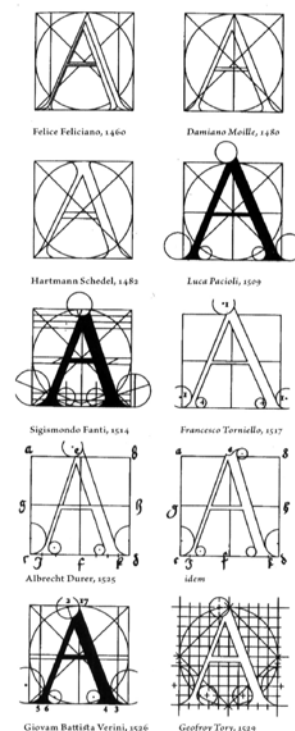
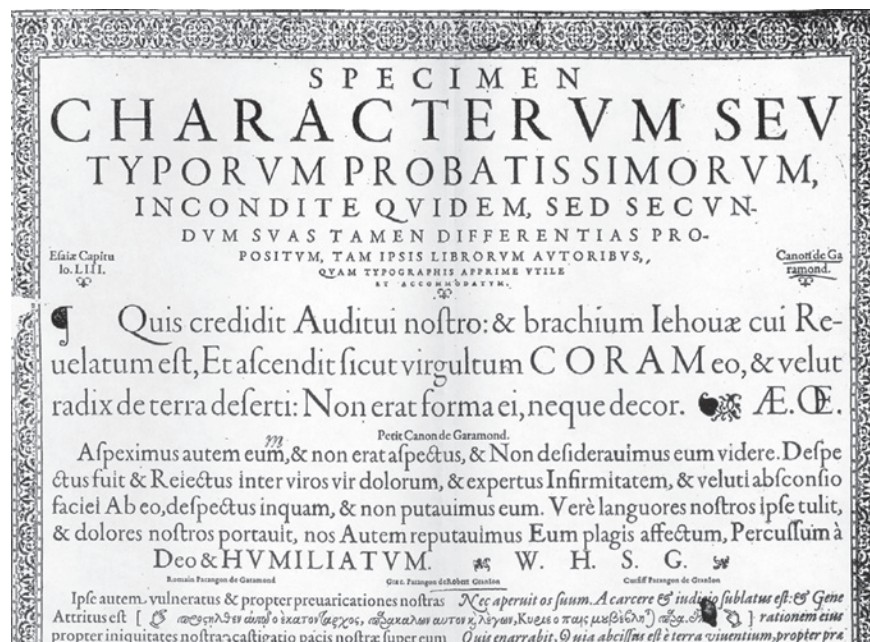


Fig. 1.25 Exemplos de análises geométricas da capital romana. (Heitlinger, 2010, p. 453)

<sup>41</sup> Persistem as dúvidas quanto à grafia aplicada ao seu sobrenome: Garamond ou Garamont. Embora vários historiadores defendam o nome do autor como Garamont, apoiados pelos registos mais antigos, posteriormente constata-se que o mesmo se alterou para Garamond. Sobre a indefinição, consulte-se o artigo de James Mosley, *Garamond or Garamont*, disponível em: <http://typefoundry.blogspot.pt/2011/04/garamond-or-garamont.html>; ou ainda o sítio dedicado à comemoração dos 450 anos da morte de Claude Garamont, disponível em: [http://www.garamond.culture.fr/en/page/garamont\\_or\\_garamond](http://www.garamond.culture.fr/en/page/garamont_or_garamond)

Fig. 1.26 Fragmento da folha espécime dos tipos de Garamond (romano) e Granjon (itálico), da fundição alemã Egenolff-Berner, 1592. (Heitlinger, 2010, p. 453)



mais delicada e mais elegante, porém mais rigorosa que a tipografia italiana. De acordo com Mandel (2006), as letras romanas atingiram as suas formas ideais no desenho de Garamond [fig. 1.26], que Bringhurst (2004) caracteriza como renascentista posterior, com eixo humanista, contraste moderado e ascendentes e descendentes generosos. Em 1530, encomendado pelo editor francês Robert Estienne<sup>42</sup>, o seu tipo romano aparece pela primeira vez na obra *Paraphrasis in Elegantiarum Libros Laurentii Vallae*, de Erasmo. Comparando com a romana de Griffo, o tipo de Garamond era mais refinado e distinto. A mancha produzida na página era mais clara, uniforme e legível. Segundo Mandel (2006):

A elegância e a distinção destes caracteres do século XVI, compostos de uma dosagem de rigor e de sensibilidade, fez de Garamond – particularmente conservado pela história – durante séculos, a expressão desta nova identidade cultural, o símbolo e o veículo do pensamento francês através da Europa. (p. 103)

Os tipos desta época são ainda classificados como *garaldes* (junção de Garamond com Aldus) e diferenciam-se estruturalmente das humanistas principalmente pela abertura das contraformas dos caracteres, terminais mais suaves e pela barra horizontal da caixa baixa e. O tipo romano de Garamond tornou-se, no final do século XVI, o padrão por toda a Europa, continuando em uso no século XVIII (Macmillan, 2006). Garamond gravou dois tipos itálicos, ainda num registo independente da romana e, portan-

<sup>42</sup> É importante também salientar que o trabalho de Garamond, tal como o de Griffo com Aldus, não teria tanta expansão, sem a assessoria de Robert Estienne, nem tão pouco sem a notoriedade que lhe deram as suas edições.

to, não utilizados em conjunto, assim como uma série de tipos gregos sob encomenda do rei (Bringhurst, 2004). No entanto, parte dos tipos itálicos que acompanhavam a romana de Garamond, são normalmente creditados ao seu discípulo Robert Granjon<sup>43</sup> [1513-1589], cujas matrizes de itálicos e romanos, segundo Lane (2004), continuaram a influenciar a fundição de tipos até final do século XVIII [fig. 1.27]. Para além de Granjon, Garamond influenciou o trabalho de Jacques Sabon [1535-1590], com quem trabalhou, assim como o de Jean Jannon<sup>44</sup> [1580-1658], do qual são conhecidos vários exemplos de recriações erroneamente identificadas como Garamond<sup>45</sup>, segundo Bringhurst (2004).

Os avanços técnicos do século XVI distanciavam-se cada vez mais da caligrafia e começavam a desafiar as capacidades da percepção humana. Segundo Smeijers (2011a), o francês Pierre Haultin [c. 1510-1597] foi, provavelmente, o primeiro puncionista<sup>46</sup> a criar uma romana de corpo aproximado a 6 pontos. A sua *Nonpareille Romaine*<sup>47</sup> [fig. 1.28] foi usada frequentemente pelo impressor francês que se estabeleceu em Antuérpia, Christophe Plantin<sup>48</sup> [1514-1589], desde 1557. O desenho dos caracteres começou a torna-se ligeiramente mais condensado e com uma altura-x mais elevada, uma forma que mais tarde ficou identificada como «gosto holandês» (Baines & Haslam, 2002).

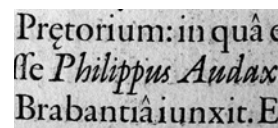


Fig. 1.27 Tipos de Garamond (romano) e Granjon (itálico), Museu Plantin-Moretus. (Fotografia de Jean François Porchez)

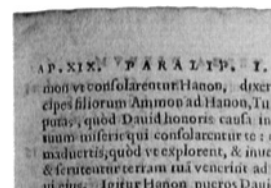


Fig. 1.28 *Nonpareille Romaine*, de Haultin, fragmento em tamanho original. (Smeijers, 2011a, p. 138)

## 2.3 Do racionalismo do século XVII à diversidade do século XIX

### 2.3.1 O racionalismo do iluminismo

O Iluminismo trouxe a valorização da razão e da lógica refletindo-se também na arte e no desenho das letras. Segundo Lupton (2004b), os tipos do período mostram uma nova abordagem, mais distanciada do corpo, em

<sup>43</sup> Note-se ainda a tentativa de Granjon de se opor ao itálico baseado nas manuscritas francesas criando a *Civilité*. Entretanto, estes caracteres inspirados nas bastardas góticas, após um período de aceitação, foram rejeitados pelos eruditos franceses, firmemente voltados para o humanismo italiano e sua expressão tipográfica (Mandel, 2006)

<sup>44</sup> Sobre os tipos de Jannon, consulte-se o artigo de James Mosley, *The types of Jean Jannon at the Imprimerie royale*, disponível em:

<http://typefoundry.blogspot.pt/2012/02/types-of-jean-jannon-at-imprimerie.html>

<sup>45</sup> A este respeito consulte-se Beaujon, P. [pseudónimo de Beatrice Warde] (1926). The «Garamond» Types: A Study of XVI and XVII century sources. *The Fleuron*, V, 131-179.

Neste artigo, Beatrice Warde demonstra que, por exemplo, a *Monotype Garamond* em nada se assemelha com as criações de Garamond, sendo atribuído a Jannon.

<sup>46</sup> Puncionista designa o especialista que gravava ou cortava punções.

<sup>47</sup> Padrões para as dimensões dos corpos dos tipos seriam inventados mais tarde. À época, era usual a nomenclatura: *Nonpareil*, *Minion*, *Brevier*, *Bourgeois* e *Canon* (Smeijers, 2011a). De acordo com Heitlinger (2006), o primeiro tipo de Garamond sob encomenda de Estienne possuía três tamanhos: *Gros Romain*, *Gros Canon* e *Saint-Augustin*. Para uma comparação, consulte-se o artigo de James Mosley, *Type bodies compared*, disponível em: <http://typefoundry.blogspot.pt/2008/04/type-bodies-compared.html>

<sup>48</sup> Christophe Plantin foi uma figura central enquanto impressor e grande admirador da tipografia. Para a sua oficina de Antuérpia, atualmente o Museu Plantin-Moretus, trabalharam os mais famosos designers de tipos desta época, como os franceses François Guyot, Guillaume I Le Bé, os flamengos Ameet Tavernier e o belga Hendrik van den Keere (Lo Celso, 2013).



oposição aos tipos renascentistas, baseados na anatomia humana. Os desenhos do início do século que já apresentam afastamento do traço caligráfico e abstração das formas são classificados como transicionais ou de transição, aparecendo no sistema Vox/ATypI entre as *garaldes* e as *didones*.

### 2.3.2 Transicional barroco

Em finais do século XVI e início do século XVII, o interesse no desenho e produção de tipos chega também à Holanda. Segundo Horcades (2004):

No final do século XVI, a Inquisição expulsou da Europa católica todos os que dela discordavam, que fugiram para a Holanda, país que se tornou o refúgio das cabeças destoantes e do pensamento moderno. (...) Enquanto o grande gráfico Aldus Manutius atendia aos intelectuais da Renascença, Garamond servia aos nobres franceses, e os impressores holandeses atendiam à classe média que surgia e pedia novos tipos, práticos e comerciais acima de tudo. (p. 71)

É neste cenário que a tipografia holandesa floresce para ganhar admiração dentro e fora do país.

Comparados com o *Garamond*, os tipos holandeses, como os de Hendrik van den Keere<sup>49</sup> [c. 1540–1580], Christoffel van Dijck [1601–1669] e Miklós Kis [1650–1702] têm uma maior variação de eixo, um peso superior, um contraste mais acentuado, são mais robustos, maior altura-x, ascendentes e descendentes mais curtos, terminações mais suavizadas, lacrimais, e itálicos irregulares, parecendo menos escritos e mais desenhados [fig. 1.29] (Bringhurst, 2004). Foram os tipógrafos do barroco que iniciaram a prática regular de misturar romanas e itálicas na mesma linha. Os tipos holandeses foram aceites por toda a Europa. Rapidamente as fundições proliferaram e o negócio floresceu. Importantes centros impressores à época foram a oficina de Plantin, a casa Blauer e a casa da família Elzevir (ou Elsevier), que contratou Van Dijck para produzir tipos menores e mais legíveis para as suas edições de livros de bolso. Os tipos holandeses anunciaram as mudanças que ocorreriam mais tarde, na sequência do aparecimento de um novo grupo de tipos de letra, que se diferenciou das formas do renascimento – os tipos de transição.

A Europa, carente de fontes tipográficas, abasteceu-se das afamadas famílias holandesas. Os tipos de Van Dijck [fig. 1.30] foram muito admirados na Inglaterra, ao ponto de se converterem no modelo a seguir por William Caslon e seus contemporâneos.

Em Inglaterra, William Caslon [1692–1766] foi o primeiro fundidor de tipos conhecido por minimizar a dependência dos impressores britânicos da

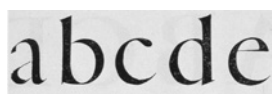


Fig. 1.29 Tipo de Hendrik van den Keere.  
(Macmillan, 2006, p. 118)



Fig. 1.30 Espécime de tipos de Christoffel van Dijck, 1681.  
(Friedl, Ott, & Stein, 1998, p. 190)

<sup>49</sup> Segundo Smeijers (2011a), Hendrik van der Keere produziu ainda tipos de tamanho invulgar em texto, recorrendo a punções de madeira e matrizes de areia onde, posteriormente, fundia os caracteres.



Fig. 1.31 Fragmento do espécime de tipos de Caslon, 1734. (Adaptada de Jong, Purvis, & Tholenaar, 2009, p. 6)

importação dos tipos holandeses e alguns franceses. Os seus tipos gravados a partir de 1725 dominaram o mercado ao longo do século XVII, tornando-se o padrão para os impressores britânicos até ao século XIX (Macmillan, 2006). Caslon revela o seu espírito de comerciante astuto no lançamento do seu primeiro espécime em 1734, onde mostra, para além dos romanos e itálicos, tipos gregos, hebraicos e árabes [fig. 1.31]. Os tipos de Caslon não eram muito invadentes, nem totalmente inéditos, mas baseados nas proporções e pesos do barroco holandês, embora de gravação e ajustes mais rigorosos (Lawson, 1990). Segundo Lieberman (1967), o sucesso do tipo *Caslon* deve-se ao seu rigor e competência para criar uma mancha tipográfica agradável, mais do que às qualidades individuais das formas das letras. As suas qualidades formais e legibilidade quase a tornaram o tipo nacional de Inglaterra (Friedl, Ott, & Stein, 1998). Segundo Rocha (2005), a sua fundição foi a primeira fundição comercial da história, tendo perdurado, através dos seus sucessores, até ao século XIX. Os tipos de Caslon difundiram-se universalmente, com um forte impacto nos países de língua inglesa, tendo sido escolhidos, em 1776, para imprimir a declaração de independência dos Estados Unidos da América. Na época ficou famosa entre os impressores a frase «When in doubt, use Caslon»<sup>50</sup>, referindo-se ao grau de ubiquidade e universalidade deste tipo.

Mais tarde, o punctionista alemão, emigrado na Holanda, Johann Michael Fleischman [c. 1707-1768], desenvolveu nas suas criações um maior contraste que iria caracterizar o estilo neoclássico até à letra moderna de Bodoni e Didot. Segundo Lane (1993), Fleischman foi um dos punctionistas mais famosos da história e a sua técnica é demonstrada nos seus intrincados tipos. Em 1730 o alemão gravou punções que podem ser considerados de estilo rocóco (Bringinghurst, 2004). Usando aço e levando a técnica aos seus



Fig. 1.32 Fragmento da *Nonpareil Romein* de J. M. Fleischman, no espécime de J. Enschedé, 1768. Tamanho original. (Adaptada de Enschedé, 1768)

limites, gravou pelo menos uma gótica e uma romana de 4 pontos [fig. 1.32]. Assim conseguiu atingir traços finíssimos e uma qualidade especial de brilho na folha impressa (Heitlinger, 2010). Fleischmann trabalhou largos anos para a famosa casa dos Enschedé em Haarlem.

### 2.3.3 Transicional neoclássica

Fig. 1.33 Tipo *Romain du Roi* de Philippe Grandjean, 1702. (Retirada de <https://goo.gl/HJOPa5>)

tres, tous excellents en leur genre. Les Caractères d'Imprimerie font nouveaux, deffinez, gravez, & fondus par le Sieur Grandjean. Enfin on n'a rien obmis de ce qui pouvoit con-

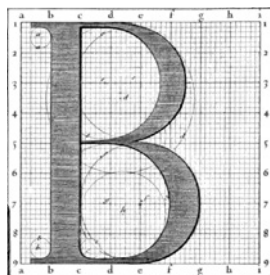


Fig. 1.34 Diagramas de construção da letra ideal. Gravado em chapas de cobre por Louis Simonneau, 1702. (Mandel, 2006, p. 122)

Em França, no final do século XVII, o rei Louis XIV ordenou que fosse criado um novo tipo para uso exclusivo da *Imprimerie Royale*, a imprensa real francesa. Para isso, convocou uma comissão acadêmica, presidida pelo Abade Bignon, para desenhar e definir, cientificamente, o caráter tipográfico perfeito (Mandel, 2006). Inicialmente desenvolvida nos estudos teóricos de grandes chapas de cobre por Louis Simonneau [1645–1728] e, posteriormente, gravada por Philippe Grandjean [1666–1714], recebeu o nome de *Romain du Roi*, a Romana do Rei, publicada pela primeira vez na obra *Médailles sur les principaux événements du règne de Louis le Grand*, de 1702 [fig. 1.33]. A nova letra distanciava-se das barrocas de tendência mais humanista pelo seu desenho mais objetivo e racional, onde o ênfase no eixo oblíquo fora substituído pelo eixo vertical. As serifas tornaram-se mais finas e adnatas e as inclinações dos itálicos mais uniformes, revelando os princípios da pura geometria racional influenciada pelos modelos do pensamento do Neo-clássico e do Iluminismo. Segundo Macmillan (2006), o distanciamento da *Romain du Roi* aos modelos anteriores faz com que o tipo seja considerado o primeiro exemplo de um tipo de transição. A *Romain du Roi* foi desenvolvida com base numa grelha ortogonal dividida em 64 quadrados, sendo cada um deles interiormente subdividido em 36 quadrados, formando uma grelha com 2304 pequenos quadrados no total [fig. 1.34]. No entanto, e para além da lógica de todo este processo racional, Grandjean, numa manifestação típica do pensamento francês à época, criou um tipo mais próximo de um romano barroco, uma vez que se concentrou mais na harmonia visual do que na geometria (Friedl et al., 1998). Porém, o relevante será compreender a diferença de atitude na conceção do desenho da letra face à forma como os tipos romanos eram criados anteriormente. Considerando que as romanas anteriores se desenvolviam naturalmente ao longo do tempo, evoluindo nas mãos dos punccionistas a partir dos tipos do século XV, a *Romain du Roi* foi o resultado de um projeto racional: as letras foram mapeadas em grelhas antes de serem gravadas em metal. Segundo Smeijers (2011a), é um dos mais conhecidos casos de separação entre o design e a execução. Para prevenir que o tipo exclusivo fosse copiado, a caixa baixa I tinha uma ligeira marca horizontal distintiva a meio da haste, pendendo para a esquerda. Apesar desse esforço, o tipo foi bastante copiado, tendo sido referência ao longo do século XVIII.

O tipógrafo francês Pierre Simon Fournier [1712-1768], desenhador de tipos, punctionista, fundidor e teórico, tentou ressuscitar a tradição humanista do século XVI através do retorno ao eixo oblíquo das letras. De acordo com Macmillan (2006), as suas duas maiores influências no desenho de tipos foram a *Romain du Roi* de Grandjean e as letras estreitas de Johann Fleischman, preferidas na Holanda e na Alemanha. Foram várias as contribuições de Fournier para a tipografia. Para além das suas criações de romanas, iniciais e ornamentos, talvez a sua contribuição mais significativa tenha estado no sistema de pontos que criou para medir o tamanho dos tipos<sup>51</sup>. Fournier apresentou, em 1737, no seu tratado *Table des proportions qu'il faut observer entre les caractères*, o ponto e escala tipográfica. O ponto media 0,34875 mm, tamanho depois alterado, em 1775, por Didot. Em 1742, publicou *Modèles de caractères de l'imprimerie et des autres choses nécessaires au dit Art* e inventou o tipómetro<sup>52</sup>. Em 1764 e 1768 Fournier publicou o seu *Manuel Typographique* [fig. 1.35], uma obra em dois volumes, onde faz uma exposição formal e sistemática sobre a história da impressão e dos tipos franceses, a fundição de tipos em todas as suas fases e detalhes, incluindo a medição de tipos pelo sistema de pontos.

O século XVIII trouxe a pré-revolução industrial, com a racionalização própria do período iluminista. As formas das letras também sofreram essa influência e o seu desenho tornou-se mais aprimorado e simplificado, assumindo os ingleses um lugar de destaque.

A par do sucesso comercial de Caslon, as contribuições do seu contemporâneo John Baskerville [1706-1775], quer no aperfeiçoamento do desenho de tipos, quer na obsessão pela perfeição dos materiais impressos que saíam da sua oficina, ficaram conhecidas para a história. Segundo Lo Celso (2013), para Baskerville a qualidade estava associada à delicadeza e precisão. O tipo de Baskerville, usado pela primeira vez em 1757 na obra de Virgílio, *Bucolica, Georgica et Aeneis*, surge de uma evolução dos tipos antigos, como o *Caslon*, sendo considerado como o principal tipo de transição para a letra moderna de Didot e Bodoni (Lawson, 1990; Macmillan, 2006). O objetivo de Baskerville era suplantiar em rigor e elegância os tipos de Caslon (Lawson, 1990). Enquanto mestre calígrafo, trouxe novas influências, como a letra inglesa (*British roundhand*), para os tipos que desenhava (Baines & Haslam, 2002). A influência humanista no eixo caligráfico caracterizado pela pena de bico largo dá agora lugar aos traços finos e delicados dos aparos de aço de ponta fina flexível (Lupton, 2004b). Essa influência torna-se evidente na cauda oscilante diferenciada na caixa alta Q [fig. 1.36] ou nas serifas cursivas da versão itálica. Baskerville desenvolveu um tipo de eixo marcadamente vertical, tal como Grandjean para a *Romain du Roi*, mas aumentou o contraste entre

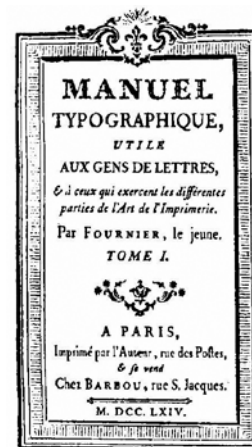


Fig. 1.35 Página do *Manuel Typographique* de Pierre Simon Fournier, 1764. (Meggs, 2009, p. 157)

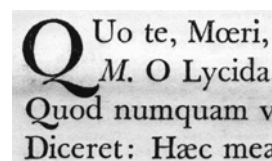


Fig. 1.36 Pormenor da cauda oscilante da caixa alta Q do tipo de Baskerville. (Garfield, 2010, p. 104)

<sup>51</sup> Ambrose e Harris (2010) atribuem a criação do ponto tipográfico ao matemático francês Sébastien Truchet [1657-1729], que pertencera à comissão que levou a cabo a construção da *Romain du Roi*.

<sup>52</sup> Tipómetro é um instrumento que serve para examinar se as letras têm o corpo e a altura que se deseja. «Regreta de madeira ou metal, graduada em pontos e cíceros, de que se serve o tipógrafo para múltiplas operações» (Pedro, 1948, p. 46).



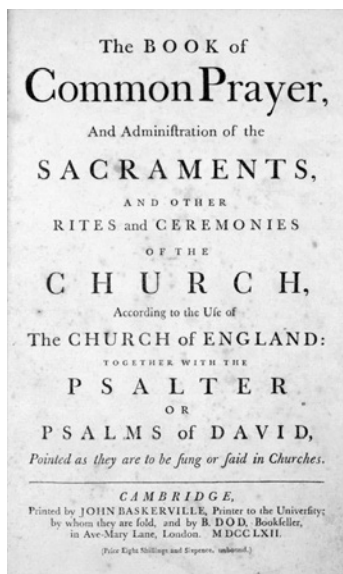


Fig. 1.37 *The Book of Common Prayer*, impresso por John Baskerville, 1762. (Retirada de <http://designobserver.com/feature/the-typeface-of-truth/35428/>)

grossos e finos e as serifas tornaram-se mais afiadas (Bringinghurst, 2004). Gravados pelo seu colaborador John Handy [?-1792], a restrição aplicada ao desenho dos seus tipos era espelhada na composição de páginas que, livre de ornamentações e com entrelinhamento generoso, conferiam grande leveza à mancha tipográfica [fig. 1.37] (Macmillan, 2006). Na busca pela perfeição e aumento da legibilidade do seu tipo, Baskerville iniciou um conjunto de experiências para introduzir melhorias nos processos de impressão. Nesse sentido, aperfeiçoou as prensas que utilizava para imprimir, por forma a diminuir o relevo provocado pelo excesso de pressão da folha sobre os tipos. Desenvolveu uma nova tinta, ainda mais negra e de secagem mais rápida, o que permitia acelerar o processo de impressão frente e verso (Lawson, 1990). No entanto, ainda não se mostrava satisfeito com o resultado das suas impressões, atribuindo esse facto à rugosidade do papel, que produzia uma irregularidade extra ao efeito de impressão. Dedicou-se igualmente a estudar o fabrico do papel e inventou um processo de alisar as folhas depois de impressas, num rolo de cobre aquecido, para aperfeiçoar a qualidade final do impresso, tornando-as simultaneamente mais leves. Todas estas alterações contribuíram para o aumento da qualidade extraordinária dos seus impressos conferindo igualmente uma maior consistência às proporções e formas tipográficas. A reputação de Baskerville enquanto desenhador de tipos e impressor cresceu rapidamente, embora mais no exterior, em França e na América, do que dentro do seu país (Bringinghurst, 2004; Ferrand & Bicker, 2000; Lo Celso, 2013).

Fournier, no segundo volume do seu *Manuel Typographique*, escrito em 1766, teceu o seguinte comentário a respeito das páginas compostas com os tipos de Baskerville:

(...) les caractères sont gravés avec beaucoup de hardiesse, les italiques sont les meilleures qu'il y ait dans toutes les Fonderies d'Angleterre; mais les romains sont un peu trop larges. Il a déjà publié quelques éditions faites avec ses nouveaux caractères, eles sont de vrais chefs-d'oeuvres pour la netteté.<sup>53</sup> (Fournier, 1766, p. xxxix)

## Bell

### Aa Bb Cc 123

Fig. 1.38 Tipo *Bell* de Richard Austin.

O modelo de Baskerville foi seguido em Inglaterra pelos tipos de Richard Austin (c. 1765–1830) gravados, entre 1769 e 1790, para o editor John Bell e ficaram conhecidos como *Scotch Roman*<sup>54</sup>. Segundo Baines e Haslam (2002), o tipo *Bell*, de Richard Austin [fig. 1.38], um precursor deste estilo, foi o primeiro a ter algarismos alinhados à linha de base, embora de tamanho inferior à caixa alta (por norma, atualmente possuem o mesmo tamanho).

<sup>53</sup> TL «(...) os caracteres são gravados com muita personalidade, os itálicos são do melhor que há em todas as Fundições de Inglaterra, apesar dos seus caracteres romanos serem um pouco largos demais. Ele já publicou algumas edições impressas com esses novos caracteres, que são verdadeiras obras-primas de nitidez.»

<sup>54</sup> *Scotch Roman* tornou-se um nome genérico usado para descrever os tipos importados da Escócia para a América no início de 1800, onde foram amplamente adotados e, muitas vezes, imitados.

### 2.3.4 Tipos modernos

Os tipos de Baskerville, assim como as suas admiradas edições, tiveram uma enorme influência no trabalho do francês Firmin Didot [1764-1836], filho de François-Ambroise Didot [1730-1804] que, em 1775, melhorou o sistema de pontos de Fournier e introduziu o ponto Didot, no qual 1 ponto media 0,3759 mm<sup>55</sup> (McLean, 2000). Aproveitando todas as melhorias introduzidas por Baskerville para a impressão, Firmin Didot criou um tipo de eixo marcadamente vertical, com contraste abrupto entre hastes, traços horizontais e serifas muito finas, filiformes e de ligação abrupta com a haste, abrindo caminho a uma nova visão da tipografia desarticulada da caligrafia (Lupton, 2004b). Sobre o tipo *Didot*, impresso pela primeira vez em 1784, Mandel (2006) refere:

Apresentando uma perfeita regularidade, uma grande nitidez, uma estabilidade vertical, uma simetria modular e geométrica – dentro de um estilo tipográfico de absoluta sobriedade, suprimindo qualquer redundância ornamental – estes caracteres exprimiam o domínio perfeito dos sentimentos, lembrando a rigidez absolutista da Romana do Rei. (p. 127)

Embora a *Romain du Roi* seja conotada com o período neoclássico, as formas da *Didot* são, segundo Bringhurst (2004), Românticas. Ambas partilham um eixo vertical, mas as românticas ou modernas têm um contraste superior. No entanto, as linhas muito finas tornam-nas mais difíceis de ler, mas a sua elegância e precisão ainda hoje impressionam (Friedl et al., 1998). Nas palavras de Bringhurst (2004):

Romantic letters can be extraordinarily beautiful, but they lack the flowing and steady rhythm of the Renaissance forms. It is that rhythm which invites the reader to enter the text and read. The statuesque forms of Romantic letters invite the reader to stand outside and *look* at the letters instead.<sup>56</sup> (p. 130)

Updike (1922) achava-a igualmente delicada, mas sem vida.

Durante a Revolução Francesa, os tipos de Didot [fig. 1.39] substituíram as *garaldes*, preteridas por conotarem valores passados, tornando-se o estilo tipográfico preferido a partir de então.

Em Itália, Giambattista Bodoni [1740-1813] seguiu as pisadas iniciais de Firmin Didot no novo estilo moderno. Influenciado pelos trabalhos de Gara-



Fig. 1.39 Tipo *Didot*.  
(Retirada de <http://www.typography.com/fonts/didot/history/>)

<sup>55</sup> Para além desse feito, Firmin Didot era um excepcional gravador e, de acordo com Ferrand e Bicker (2000), só ele desenhou e fundiu uma família de tipos com incrementos de meio ponto (10, 10.5, 11, 11.5, etc.) na história da tipografia.

<sup>56</sup> «As letras românticas podem ser extraordinariamente belas, mas carecem do ritmo fluente e estável das formas renascentistas. É precisamente esse ritmo que convida o leitor a adentrar o texto e prosseguir na leitura. Já as formas estatutárias das letras românticas convidam o leitor, ao contrário, a contemplá-las de fora.»

mond, Fournier, Baskerville e do próprio Didot, instalou-se em Parma, onde desenvolveu o seu tipo mais distinto, *Bodoni*, em 1798. Desenhou inúmeros tipos, para além do famoso romano, sendo um dos mais prolíferos do seu tempo. O Museu Bodoni, em Parma, conta mais de 25.000 punções. As principais características dos seus tipos são: serifas finas e abruptas, terminais em forma de bola, eixo vertical, aberturas pequenas, alto contraste e modulação exagerada (Bringinghurst, 2004). Ainda segundo Baines e Haslam (2002), os tipos parecem mais «projetados» e menos desenhados, com abrupta modulação vertical, tornando-os de difícil leitura, em qualquer quantidade, sem o uso de um entrelinhamento generoso. Também para Mandel (2006), o ducto caligráfico desaparece nas romanas, surgindo apenas de forma subtil nas itálicas.

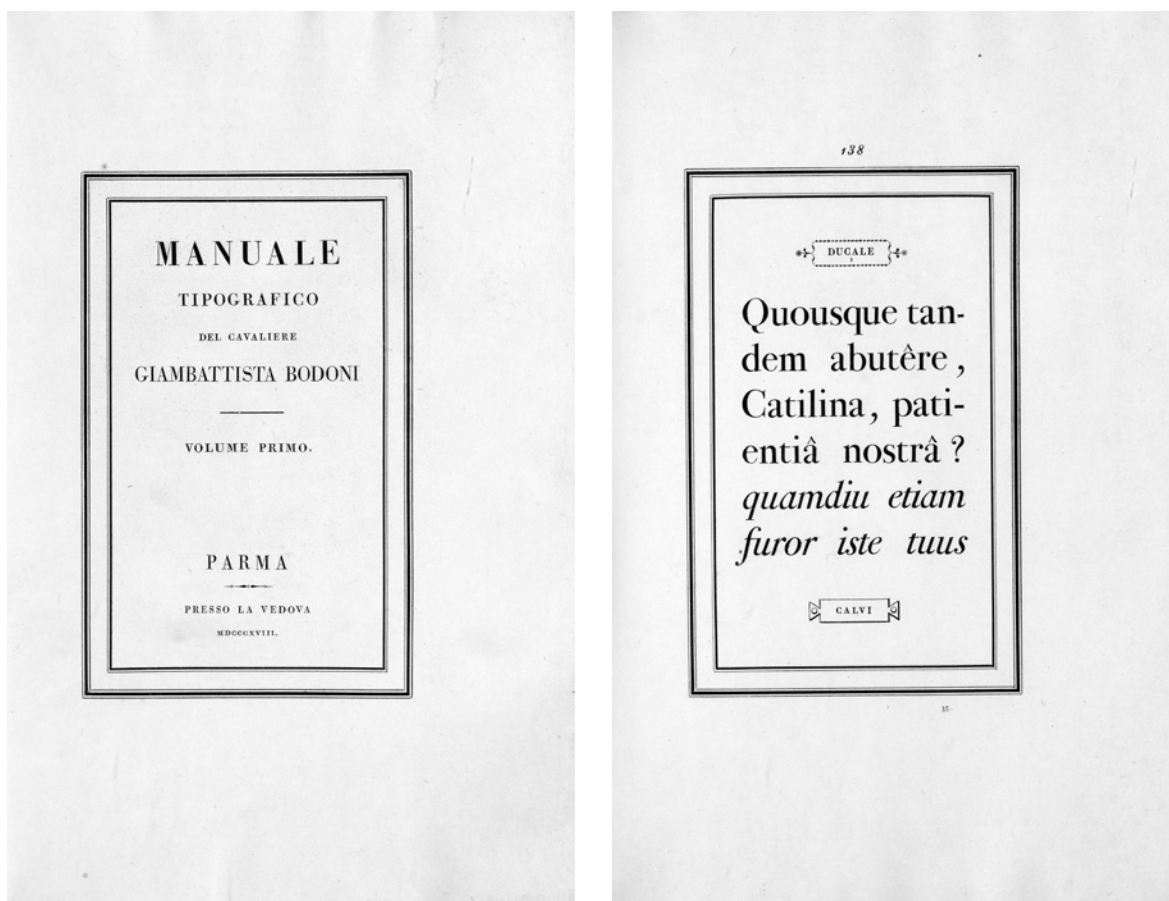


Fig. 1.40 Páginas do *Manuale Tipografico* demonstrando os tipos de Bodoni. (Retirada de taschen.com/type1)

Bodoni tornou-se o impressor mais famoso da Europa. Definiu os seus princípios tipográficos<sup>57</sup> no *Manuale Tipografico*, uma obra de grande fôlego que reunia inúmeros exemplares de tipos [fig. 1.40]. O livro foi terminado pela sua mulher e publicado em 1818, cinco anos após a sua morte (Macmillan, 2006). Bicker (2001) sumariza:

<sup>57</sup> No prefácio, Bodoni refere-se à busca da perfeição estética na forma tipográfica recorrendo a quatro princípios: a regularidade, a clareza, o bom gosto e o charme.

Os caracteres criados por Bodoni caracterizam-se agora sobretudo pela passagem subtil e cuidadosamente estudada do traço fino ao traço grosso ou pela coexistência de hastes finas e grossas, num jogo de claro escuro que é também o jogo em que é baseada a página bodoniana.

Com uma alternância estudada do corpo da letra nas linhas dos títulos e um cuidado especial na escolha dos papeis e das tintas, a página é ampla, simples, com margens e espaçamentos entre linhas generosos e grandes áreas da página em branco. (p. 38)

É importante notar uma significativa alteração no desenho de tipos que, como recorda Bringhurst (2004), reflete também de uma mudança na escrita: «Romantic letters are forms from which the broadnib pen has vanished. In its place is the pointed and flexible quill»<sup>58</sup> (p. 130).

No entanto, apesar de Bodoni e Didot terem tirado partido das práticas caligráficas da altura para a criação dos seus tipos, criaram formas que colidiam com a tradição tipográfica e desencadearam novas práticas, onde os atributos estruturais das letras – serifas e hastes, traços grossos e finos, modulação vertical e horizontal – foram sujeitos a novas e bizarras experiências<sup>59</sup> (Lupton, 2004b).

Nas palavras de Lupton (2004b): «In search of a beauty both rational and sublime, Bodoni and Didot had created a monster: an abstract and dehumanized approach to the design of letters»<sup>60</sup> (p. 21).

Para além de Didot em França e Bodoni em Itália, também o alemão Justus Erich Walbaum [1768-1839] desenvolveu o tipo homónimo *Walbaum* (c. 1805), recorrendo à mesma filosofia.

A Revolução Industrial gerou uma mudança no papel social e económico de comunicação tipográfica. Com ela, novas práticas, suportes e técnicas levaram à criação de novas formas tipográficas inspiradas pela democratização da cultura e informação de massas, dando lugar ao aparecimento dos tipos para um novo mercado, a publicidade, que «empurrou para segundo plano a tipografia livresca» (Mandel, 2006, p. 131).

Relembre-se que, até ao final do século XVIII, o material tipográfico que a maior parte dos impressores possuía para destacar uma publicidade, assentava nos tamanhos maiores dos tipos usados para compor textos em livros (Twyman, 1999). Inovações no fabrico do papel, nas novas possibilidades da litografia e na produção de tipos de grande escala, recorrendo à gravação em madeira, em vez de metal, permitiram a impressão de anúncios e cartazes de dimensões consideráveis, onde as letras deixaram de ser simples veículos de conteúdo, com maior ou menor elegância ou legibilidade e passaram a ter força e expressividade. Nasceram, assim, os tipos *display*.

58 TL «As letras românticas são formas nas quais a pena larga desapareceu. No seu lugar está a pena de bico fino e flexível.»

59 Também Ferrand e Bicker (2000) referem a idealização do alfabeto como sistema de elementos distintos e polarizados: vertical e horizontal, grosso e fino, haste e serifa.

60 TL «Perseguindo uma beleza tão racional quanto sublime, Bodoni e Didot criaram um monstro: uma abordagem desumanizada e abstrata do desenho de letras.»



**MINT  
main.**

Quousque tandem abutere,  
Catilina, patientia nostra?  
quamdiu nos etiam furor is  
te tuus eludet? quem after  
CONSTANTINOPLE  
£1234567890

Fig. 1.41 Tipos *fat face* de  
Robert Thorne, 1821.  
(Meggs, 2009, p. 176)

**ABCDEFGHIJ  
KLMNOPQR  
STUVWXYZ&,:;-  
£1234567890**

Fig. 1.42 Tipo *Antique* de  
Vincent Figgins, c. 1815-17.  
(Meggs, 2009, p. 177)

**HER  
HER  
HER**

Fig. 1.43 Tipo toscano.  
(Adaptada de Meggs, 2009,  
p. 178)

Durante todo o século XIX, surge uma parafernália de novos estilos e usos tipográficos vocacionados para a persuasão. Assim, e seguindo o modelo dos tipos de Didot e Bodoni, mas agora voltados para o uso em anúncios publicitários, surgiram inicialmente os tipos chamados *Fat Face*, ou ultra negros, que se caracterizavam pelas hastes verticais bastante grossas [fig. 1.41]. Segundo Boardley (2008), as *fat faces* são *didones* obesas. Crê-se que o primeiro tipo *fat face* foi criado pelo inglês Robert Thorne [1754-1820], cerca de 1803 e, segundo Gray<sup>61</sup> (1938), o primeiro corte itálico foi lançado em 1808, a primeira versão com sombreado em 1810, seguidas das versões comprimidas, alongadas e expandidas. Robert Thorne ficou igualmente conhecido por cunhar um termo importante para outro estilo tipográfico que emergiu um pouco mais tarde, os chamados tipos *egípcios*<sup>62</sup> (Tracy, 1986).

De 1820 a 1870, os tipos egípcios tiveram um papel dominante na tipografia quotidiana (Lawson, 1990). As características dos tipos egípcios são as serifas grossas, normalmente quadradas e pouco ou nenhum contraste entre as hastes. Segundo Tracy (1986), o inglês Vincent Figgins [1766-1844] foi o primeiro a mostrar um tipo egípcio, denominado *Antique* [fig. 1.42], num suplemento lançado cerca de 1817 ao seu espécime tipográfico de 1815, onde já apareciam letras com efeitos tridimensionais, sombreados e serifas toscanas. Ao longo dos tempos foram criadas subcategorias de tipos egípcios que variavam de peso e contraste, do muito condensado, também conhecidas por *italiennes*, c. 1810, ao extremamente expandido, alterando pormenores de desenho consoante o corpo.

As serifas, como havia notado Lupton (2004b), foram alvo de repetidas modificações, abandonando a sua função de detalhe final de um traço para se tornarem estruturas arquitetónicas independentes e dando lugar a uma série de variantes, mais ou menos decoradas como, por exemplo, as serifas extensas, curvas e bifurcadas, estilo «rabo de peixe», características das toscanas [fig. 1.43].

Em 1845 surge uma subcategoria das egípcias, com o tipo *Clarendon*, desenvolvido por Benjamin Fox a partir de um desenho de Robert Besley, da Fann Street Foundry, em Londres (Lawson, 1990). *Clarendon* tinha a particu-

61 Para além da obra de Nicolette Gray, *Nineteenth Century Ornamented Types and Title Pages*, sobre a tipografia Vitoriana, também a obra de William E. Loy, *Nineteenth Century American Designers and Engravers of Type*, editada por Alastair M. Johnston e Stephen O. Saxe para a editora Oak Knoll, é uma referência incontornável na história dos autores e dos tipos desenvolvidos neste século nos Estados Unidos da América.

62 What's with the name Egyptian? Upon Napoleon's return from a three year Egyptian expedition and publication in 1809 of *Description de l'Égypte*, Egypt was all the rage, and it appears that type founders simply used a term that was on everyone's lips, a term that was in vogue. The nomenclature has absolutely nothing to do with Egyptian Hieroglyph Slab Serifs—because there's no such thing (Broadley, 2008, para. 1). TL «Porquê o nome Egípcios? Após o regresso de Napoleão de uma expedição de três anos ao Egipto e a publicação em 1809 de *Description de l'Égypte*, o Egipto tornou-se popular e parece que as fundições tipográficas simplesmente usaram um termo que andava na boca de toda a gente, um termo que estava na moda. A nomenclatura não tem absolutamente nada a ver com os hieróglifos egípcios com serifas quadradas—porque isso não existe.»

Os tipos egípcios podem ainda ser denominados na língua inglesa de *slab serif* ou *square serif*, em português, serifa quadrada ou mecânica.

laridade de, contrariamente aos tipos egípcios anteriores, ter sido desenvolvido não só para tamanhos *display*, mas para ser utilizada em texto corrido. Acompanhando um tipo romano, sendo utilizada para evidenciar partes num texto, tornou-se uma das precursoras dos pesos negros (*bold*) nos tipos para texto (Lawson, 1990). Para esse efeito, de ligação mais coerente com os romanos, as serifas tornaram-se ligeiramente mais estreitas e adnatas, ou seja, com junções arredondadas ou enlaçadas (*bracketed serifs*) em vez de abruptas e um certo nível de contraste foi aplicado à largura dos traços. A altura-x tornou-se maior para se adaptar a composições de corpo menor, facilitando o reconhecimento e leitura. Outras características deste estilo são o eixo de modulação vertical, ascendentes e descendentes curtos, terminações em bola, baixo contraste e aberturas pequenas (Bringhurst, 2004). Na sua versão original, o tipo *Clarendon* não possuía versão em itálico [fig. 1.44].

Importa também destacar que, no mesmo ano de criação da *Clarendon*, em 1845, surge pela primeira vez em Inglaterra a possibilidade de registar direitos de autor para estas criações, protegendo-as por três anos (Lawson, 1990). No entanto, e apesar dos esforços de Besley, a sua criação foi muito copiada e estas questões legais, ainda hoje, persistem.

*Clarendon*<sup>63</sup> tornou-se, assim, sinónimo de um subgrupo de tipos egípcios com serifas adnatas como, por exemplo, o tipo *Egizio* desenhado pelo Italiano Aldo Novarese [1920-1995].

Os tipos sem serifas, termo cunhado por Vincent Figgins em 1832, também apelidados de *grotescos*<sup>64</sup> na Europa e *góticos*<sup>65</sup> nos Estados Unidos da América, surgiram igualmente em Inglaterra, desta feita pela mão de William Caslon IV [1781-1869] que, em 1816 publicou o tipo *Two-Line English Egyptian*<sup>66</sup>, constituído apenas por caracteres sem serifa, negros e em caixa alta [fig. 1.45]. Segundo Meggs e Purvis (2011), cada linha mediria 14 pontos, pelo que este tipo se apresentava com um tamanho aproximado de 28 pontos sendo, portanto, um tipo com características *display*.

Segundo Mosley (2007), os arquitetos já usavam letras sem serifas nas fachadas de edifícios antes da apresentação do tipo de Caslon. Gray (1986) descreveu a sua presença em inscrições do século XV, em Florença. Bringhurst (2004) revela que um dos primeiros cortes terá sido num tipo etrusco de William Caslon para a Oxford University Press, em 1745.

No início do século, tipos sem serifa eram usados primariamente para

Quousque tandem abutere Catilina, patientia nostr  
quandiu nos etiam furor iste tuus eludet? quem  
finem sese effrenata jactabit audacia? nihilne te n  
turnum praesidium palatii, nihilne urbis vigiliae, ni  
timor populi, nihil consensus bonorum omnium, ni  
hic munitissimus habendi senatus locus, nihil hor

£1234567890

SALES BY PUBLIC AUCTION.

Fig. 1.44 Tipo *Clarendon*,  
1845.  
(Meggs, 2009, p. 178)

CASLON

Fig. 1.45 Tipo *Two-Line  
English Egyptian*, 1816.  
(Baines & Haslam, 2002, p. 63)

63 *Ionic* é outra nomenclatura dada aos tipos de características *Clarendon*, mas divulgada por outra fundição, a Mergenthaler Linotype Company, em 1926 (Lawson, 1990). Dado o seu caráter robusto, estes tipos foram bastante utilizados nas Linotype que paginavam muitos dos jornais no início do século XX (Lawson, 1990; Tracy, 1986).

64 Grotesco é ainda hoje um termo que assinala a produção de tipos sem serifa no século XIX, principalmente em Inglaterra (Lawson, 1990).

65 Não confundir com os caracteres góticos do início da imprensa, embora a intensa cor preta desses tipos *display* parecesse similar à densidade dos tipos góticos.

66 O tipo surge com a designação confusa de *Egyptian* (Egípcia), o que, segundo Meggs & Purvis (2011), revela a possível influência que os tipos egípcios terão tido no desenvolvimento deste tipo sem serifas, uma vez que o tipo de Caslon parece-se com um egípcio onde foram removidas as serifas.



Fig. 1.46 Tipo *Seven-Line Grotesque* de William Thorowgood, 1834.  
(Retirada de <https://goo.gl/LWdY6l>)



Fig. 1.47 Espécime do tipo *Akzidenz Grotesk*, da fundição Berthold, 1898.  
(Baines & Haslam, 2002, p. 66)

## Franklin Gothic

a g r n s

Fig. 1.48 *ITC Franklin Gothic Medium*, corpo 20.

subtítulos ou material descritivo subjugados aos egípcios e, segundo Tracy (1986), só a partir de 1860 começaram a surgir versões em corpos mais pequenos para utilização em texto corrido, embora a sua efetiva utilização se note a partir do século XX. Os tipos sem serifa tiveram grande expansão na Alemanha e, segundo Lawson (1990), o primeiro tipo sem serifas em caixa baixa terá sido desenvolvido em Leipzig, pela fundição Schelter & Giesecke, cerca de 1825<sup>67</sup>. Porém, outros autores consideram a criação de William Thorowgood [?–1877] lançada em 1834, a *Seven-Line Grotesque* [fig. 1.46], como o primeiro tipo sem serifas com caixa baixa, ainda com estilo negro condensado, introduzindo também o termo *Grotesque* (Majoor, 2007). Em meados do século XIX os tipos sem serifa começaram a ser utilizados mais frequentemente em pequenos textos, para além das utilizações publicitárias, até surgir publicado, em 1898, pela fundição alemã Berthold, o tipo *Akzidenz Grotesk*, que aglutinava uma série de pesos e variantes coerentes, tornando-se um sucesso (Majoor, 2007). Os tipos grotescos, como o *Akzidenz Grotesk* [fig. 1.47], talvez por uma pretensa ausência de personalidade cultural, transmitiam um espírito exportável, mais universal e moderno, influenciando outras criações e usos durante o século XX, quer na Europa, por exemplo, com as vanguardas do Construtivismo, do movimento *De Stijl*, da Bauhaus e da Nova Tipografia protagonizada por Tschichold, quer nos Estados Unidos da América, com as «góticas» de Morris Fuller Benton<sup>68</sup> [1872–1948] ou Frederic W. Goudy [1865–1947]. Certamente influenciada pelos tipos grotescos alemães, como o *Akzidenz Grotesk*, Benton cria o tipo *Franklin Gothic*, em 1902, mas apenas lançado em 1905 para a mais importante fundição de tipos americana, a American Type Founders (ATF). De acordo com Consuegra (2004), *Franklin Gothic* representa uma das primeiras modernizações aos tradicionais desenhos do século XIX [fig. 1.48]. As «góticas» americanas mantiveram algumas características comuns nos tipos romanos, observáveis, por exemplo, na forma do a e do g em caixa baixa. Em todas as letras existe um afunilar na espessura das formas, na junção das formas curvas com as retas e existe ainda uma ligeira modulação nos traços (Lawson, 1990). Para além da supressão das serifas, estas «góticas» têm traços espessos e repetitivos, elementos geométricos modulares simples, ascendentes e descendentes mais curtos, assim como a tendência para a uniformidade das larguras das letras. A sua aparência continua a ser pesada<sup>69</sup> e os itálicos

67 De acordo com o jornal *Typographische Mitteilungen* publicado pela própria Schelter & Giesecke, o *Schlange Grotesk*, nome atribuído ao tipo que Lawson (1990) faz referência, remonta a 1882.

68 Benton foi responsável pelo design de tipos como *Broadway*, *Tower*, *Wedding*, mas também pelos sem serifa como *Alternate Gothic*, *Franklin Gothic*, *News Gothic*, tipos para publicidade como *Century Old Style*, *Stymie* e a família *Cheltenham*. Criou ainda um dos primeiros revivalismos da *Bodoni* e desenvolveu a *Century Schoolbook*, sendo estes apenas alguns dos seus tipos mais conhecidos.

69 Segundo Lawson (1990), nunca houve qualquer consistência na terminologia adotada para indicar a espessura de um traço. Termos não quantificados, como *light*, *thin*, *medium*, *bold*, *heavy*, *extra-bold*, *ultra-bold*, e *semi-bold* indicam a dificuldade com a qual os tipógrafos se deparam no reconhecimento tipográfico e distinção. No entanto, e segundo o mesmo autor, a *Franklin Gothic* seria um *heavy* ou *extra-bold*.

são romanos inclinados. Importa salientar que estes tipos eram várias vezes comercializados em conjunto com outros pesos ou variantes e divulgados nos espécimenes como estratégia de *marketing*. A Benton é ainda creditado o conceito de *família tipográfica*, pela criação de conjuntos coerentes de tipos a partir de um peso, embora a ideia pareça ter surgido de Robert W. Nelson, o diretor da ATF à época (Consuegra, 2004). Assim facilitava-se a utilização de hierarquias tipográficas, mantendo a unidade visual e enriquecendo visualmente as peças criadas, principalmente em anúncios publicitários. No entanto, e apesar destes avanços, a utilização de tipos sem serifa em textos corridos, só se tornou efetiva e com enorme sucesso no século XX, depois da segunda guerra mundial.

Durante a segunda metade do século XIX, e coincidindo com a Era Vitoriana, os tipos para texto foram negligenciados e os tipos destinados à publicidade deixaram de possuir um estilo em particular, dada a profusão cada vez maior de caracteres ornamentais, tridimensionais, sombreados, texturados, ocós, com floreados e motivos zoomórficos, entre outros [fig. 1.49]. Esta profusão ornamental ficou também a dever-se à mecanização dos processos de fabrico durante a Revolução Industrial, que tornou a aplicação de motivos decorativos mais económica e eficiente. Designers de móveis, objetos domésticos e até designers de tipos, ficaram encantados com a introdução de complexidade nos projetos (Meggs & Purvis, 2011). De notar, como já se referiu, o desenvolvimento dos novos processos litográficos que ameaçavam a impressão tipográfica. Rapidamente por toda a Europa e pelos Estados Unidos da América foram aplicados motivos vegetais e desenhos decorativos para exibir letras (Meggs & Purvis, 2011).

Como relembra Lo Celso (2013), embora desacreditados por académicos e estudiosos da tipografia clássica para texto – tem sido frequente esta tensão ao longo da história, como se fossem antagónicos – os emocionais tipos *display* habitam catálogos tipográficos de todas as fundições e tecnologias desde então e até à atualidade, recordando-nos que estes tipos são imprescindíveis também para resolver situações quotidianas universais: logótipos, cartazes, menus e anúncios publicitários. A lista é naturalmente infinita.

Ao longo de todo o século XIX, as fundições rapidamente se aperceberam que os tipos *display* eram mais lucrativos e deixaram de enfatizar a produção de tipos para texto corrido, embora a tenham mantido até ao desenvolvimento das máquinas compositoras do final do século XIX. Isso é visível na maior parte da produção espelhada nas folhas espécime desse período, que traziam ainda a inovação na introdução persuasiva feita aos impressores na adoção das novas formas tipográficas (Lawson, 1990). Relembre-se que, até ao século XVIII, os espécimenes eram apenas mostruários de tipos, sem apelos de *marketing* agressivos, que foram ganhando cada vez maior notoriedade expositiva e publicitária. Nos séculos XIX e XX tornaram-se cuidadosamente desenhados e muitos revelam, atualmente, apenas um único tipo. Estas peças tornaram-se hoje artefactos de coleção.

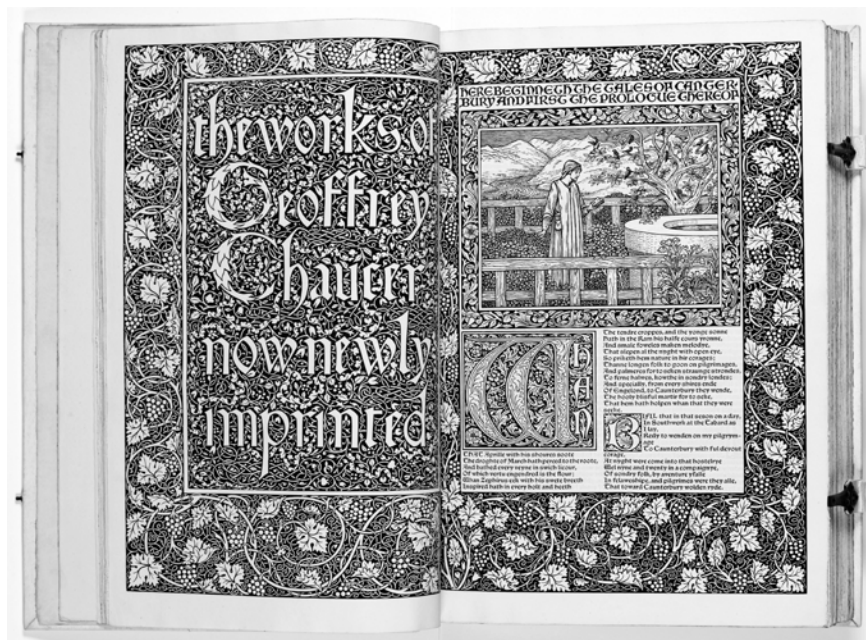
Na apatia tipográfica do século XIX, a indústria da impressão continuou a florescer. As fábricas de papel desenvolveram a sua capacidade de produ-



Fig. 1.49 Espécime da fundição Rand & Avery, Cornhill, Boston, 1867. (Jong, Purvis, & Tholenaar, 2009, p. 156)



Fig. 1.50 William Morris, página ilustrada de *The Works of Geoffrey Chaucer*, 1896. (Coleção da Universidade de Stanford. Retirada de <https://goo.gl/ApoBsX>)



ção, as máquinas impressoras evoluíram na velocidade de impressão e as primeiras máquinas de composição de tipos foram inventadas, modificando radicalmente toda a produção tipográfica no mundo (Mandel, 2006). Em contraciclo, e impulsionado pelo movimento *Arts & Crafts*, William Morris [1834–1896] fundou a Kelmscott Press, em 1890, publicando tipos e obras que visavam o retorno às boas práticas medievais de composição e produção. O movimento foi uma manifestação chave do ressurgimento artesanal, que contribuiu para a consciencialização da necessidade do design (Blackwell, 1998). Em clara revolta contra o marasmo tipográfico do século XIX e a crescente industrialização, Morris lutava contra a deformação no desenho de letras, contra a baixa qualidade da matéria-prima e dos processos de produção (Milevski, 2012). Criou os seus próprios tipos, como a *Golden Type*, em 1890, um revivalismo do tipo de Jenson, e dois tipos góticos, *Troy*, em 1892, e *Chaucer*, em 1893, uma versão menor da Troy aplicada na famosa edição *The Works of Geoffrey Chaucer*, de 1896 [fig. 1.50]. As suas publicações tinham um aspeto clássico, as manchas eram densas e as páginas ricamente ornamentadas. Morris (1995) proclamava assim as suas motivações em possuir a sua própria imprensa privada:

I began printing books with the hope of producing some which would have a definite claim to beauty, while at the same time they should be easy to read and should not dazzle the eye, or trouble the intellect of the reader by eccentricity of form in the letters.<sup>70</sup> (p. 3)

70 TL «Comecei a imprimir livros com a esperança de produzir alguns que tivessem uma reivindicação clara de beleza. Ao mesmo tempo, deveriam ser de fácil leitura e não deslumbrar os olhos nem perturbar o intelecto do leitor pela excentricidade da forma das letras.»

Na mesma altura, o movimento *Art Nouveau* trouxe para a tipografia toda a exuberância das formas curvas que se começava a verificar nos objetos, ilustrações e na arquitetura a partir de 1890 (Horcades, 2004). Este estilo, dada a exuberância transposta para as formas das letras, de aspeto florido e orgânico, era propício para os anúncios publicitários, embora também tenha sido aplicado em revistas e jornais (Friedl et al., 1998). Segundo Blackwell (1998), o tipo mais singular deste período foi desenhado por Otto Eckmann [1865-1902] para a fundição Klingspor, em 1900. O tipo *Eckmann*, com as suas formas suaves, sugere o movimento natural do pincel ao pintar formas orgânicas, como plantas e árvores. Tido como excessivamente decorativo pelas gerações posteriores, e muito associado a este período concreto, o tipo remete para uma certa espiritualidade ligada à natureza [fig. 1.51].

#### 2.4 O século XX: das vanguardas à revolução digital

No início do século XX, opondo-se às composições vitorianas e exageros decorativos do final do século XIX, duas linhas de renovação começam a tomar forma: uma corrente neo-tradicionista dirigida essencialmente por Stanley Morison [1889-1967], impulsor de revivalismos históricos influentes e, por outro lado, as vanguardas modernistas, com ênfase na tipografia sem serifas.

Na viragem de século, as transformações impostas pela industrialização e novos paradigmas económicos e sociais transformaram as noções de tempo e divisão do trabalho, surgindo dessa evolução, já no século XX, a diferenciação da figura do designer de tipos como uma profissão separada do compositor tipográfico e do impressor. Assim, e opondo-se à distorção das formas das letras, autores como Edward Johnston [1872-1944] e Rudolf Koch [1876-1934], na Europa, e Frederic W. Goudy [1865-1947] e Bruce Rogers [1870-1957], nos Estados Unidos da América, marcaram um período inicial de crescente consciencialização da necessidade de retomar a herança tipográfica do passado, adaptando-a às tecnologias em voga.

Johnston, tal como Koch, combinava a excelência no domínio caligráfico com uma nova sensibilidade tipográfica inspirada pelo movimento *Arts & Crafts*, que o fez procurar nos modelos renascentistas e da Idade Média a estrutura pura das formas das letras (Lupton, 2004b).

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 TUVWXYZabcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
 opqrstuvwxyz  
 £1234567890&.,:;'"?!\*()

**ECKMANN**

Schneitten nach den Entwürfen  
des Herrn Professor O. Eckmann



Gelegentlich

Rudhard'sche Sieberei  
in Offenbach am Main

**Dekorative Schrift**

Fig. 1.51 Otto Eckmann, folha de rosto para *Eckmann Schriftprobe*, 1901. (Meggs, 2009, p. 279)

Fig. 1.52 Tipo *Johnston*, 1915. (Retirada de <http://www.londonreconnections.com/2016/new-typeface-underground-johnston-100/>)

A esse respeito, Johnston (1995) escreveu na sua obra *Writing & Illuminating & Lettering*:

The Roman Alphabet is the Foundation of all our alphabets. And since the full development of their monumental forms about 2000 years ago, Roman Capitals have held the supreme place among letters for readableness and beauty. They are the best forms for the grandest and most importante inscriptions, and, in regard to lettering generally, a very good rule to follow is: *When in doubt, use Roman Capitals*.<sup>71</sup> (pp. 232–233)

No que concerne ao desenho de letras, Johnston ficou conhecido pela famosa encomenda que, em 1916, o fez desenhar as letras sem serifa para a sinalética do metro de Londres, em pleno contexto do movimento da reforma da imprensa em Inglaterra (Castro, 2011). Segundo Blackwell (1998), Johnston rompeu com o desenho dos tipos sem serifa grotescos, aplicando um rigoroso classicismo formal às letras e antecipando, em alguns anos, a simplicidade formal geométrica da década seguinte [fig. 1.52]. De facto, a preocupação de Johnston com a legibilidade do seu desenho fez com que se procurasse reduzir os detalhes e formas ao essencial. As reminiscências da caligrafia surgem nas formas como a descendente curvada e alargada do y, a cauda do l, o terminal da letra a com remate em ângulo ou as formas de diamante dos pontos do i e do j. Johnston não o desenhou com o propósito de ser adaptado a um tipo de metal, reivindicando assim a sua vertente tradicionalista. No entanto, o tipo *Johnston*, com pequenas alterações ao desenho original, foi desenvolvido mais tarde e continua a ser ainda hoje utilizado no metro de Londres. Contrariamente ao ceticismo de Johnston, Koch produziu uma quantidade enorme de tipos, influenciado pelas criações do estilo gótico medieval, mas não só, desenhando também tipos como *Frühling* ou *Maximilian Antiqua*, entre 1913–17, *Klingspor Schrift*, entre 1920–26, *Koch Antiqua* e *Locarno*, em 1922, *Neuland*, entre 1922–23 [fig. 1.53], *Kabel*, entre 1927–29, e muitos outros. Ambos os autores eram calígrafos e deixaram os seus ensinamentos reproduzidos não só nos tipos que desenvolveram, mas também nas importantes reflexões teóricas que nos legaram<sup>72</sup>.

Mais tarde, também Stanley Morison [1889–1967], tipógrafo, designer e historiador inglês, ficou conhecido como editor da revista de tipografia *The*



Fig. 1.53 Tipo *Neuland* de Rudolf Koch, 1924. (Haley et al., 2012, p. 13)

71 TL «O alfabeto romano é a base de todos os nossos alfabetos. E desde o pleno desenvolvimento das suas formas monumentais, cerca de dois mil anos atrás, as capitais romanas têm ocupado um lugar supremo, entre as letras, em legibilidade e beleza. São as melhores formas para as maiores e mais importantes inscrições, e, quanto às letras em geral, uma muito boa regra a seguir é: em caso de dúvida, use capitais romanas.»

72 Em 1906, Johnston escreveu *Writing & Illuminating & Lettering*, considerado um dos mais influentes livros de caligrafia alguma vez escrito.

Rudolf Koch [1876–1934], calígrafo, professor e designer de tipos alemão, publicou um conjunto de livros sobre caligrafia (*The skill of calligraphy*) e tipografia (*Who is Victor Hammer?*; *The little ABC book*; *The book of flowers* e o mais famoso de todos, *The typefoundry in silhouette*, que desvenda a história da tipografia, escrita e ilustrada pelo autor).

*Fleuron*, onde publicou o seu famoso artigo *First principles of typography*, em 1930, refletindo sobre a profissão e as suas práticas. Nele Morison nega a expressividade tipográfica em favor da facilidade de leitura, indicando que a missão do tipógrafo é expressar um autor e não ele próprio<sup>73</sup>.

Em 1923, Morison iniciou na Monotype Corporation um vasto programa de recuperação dos tipos clássicos, assim como da imprensa da Universidade de Cambridge (Macmillan, 2006). Sob a sua direção, foram criados revivalismos de tipos como *Baskerville*, *Bell*, *Bembo*, *Erhardt* e *Fournier*. O seu interesse pelos tipos estava ainda ligado aos tipos mais contemporâneos, tendo encomendado desenhos originais a Eric Gill [1882-1940] ou Jan van Krimpen [1892-1958]. As suas reflexões, a par da sua produção tipográfica, influenciaram a tipografia sem precedentes. Em 1932, Morison criou, para o jornal *The Times* [fig. 1.54], o seu tipo mais famoso: *Times New Roman*<sup>74</sup>. O desenho desenvolveu-se a partir de uma investigação aos tipos em uso mais legíveis e que permitissem uma maior economia de espaço e eficiência mecânica (Morison, 1953). As questões ligadas aos estudos de legibilidade, aplicados à tipografia, começaram também a tomar forma a partir dos anos 20 (Lawson, 1990). Inspirado no tipo *Plantin*, do século XVI, Morison dirigiu um desenho novo, aumentando o olho da letra deixando as ascendentes e descendentes com tamanhos mais reduzidos. Dessa forma, um tipo corpo 8 parecia maior do que o era na realidade. O texto do jornal podia então ser composto num corpo menor passando a ser possível, consequentemente, encaixar um maior número de linhas na mesma área disponível e economizar papel (Horcades, 2004). A sua popularidade cresceu na década de 80, quando se tornou uma das fontes por defeito nos sistemas operativos dos computadores pessoais e *softwares*, sendo hoje talvez o tipo mais lido do mundo. A influência de Morison na tipografia é vista em quase todas as publicações atuais e a popularidade do seu tipo é prova sólida do que Morison (2004) afirmou: «The good type-designer therefore realizes that, for a new fount to be successful, it has to be so good that only very few recognize its novelty»<sup>75</sup> (p. 171).



Fig. 1.54 Fragmento do jornal *The Times*, na edição de 1932, onde o tipo *Times New Roman*, de Stanley Morisson, surgiu pela primeira vez. (Adaptada de <https://goo.gl/18Hjn8>)

73 Em 1932, Beatrice Warde [1900-1969], sob o pseudónimo Paul Beaujon, escreveu o artigo *The Crystal Goblet* onde reflete essencialmente sobre a invisibilidade da tipografia: «Type well used is invisible as type, just as the perfect talking voice is the unnoticed vehicle for the transmission of words, ideas» (Warde, 1995, p. 75).

74 Alguns autores indicam que o tipo poderá ter sido desenhado por Victor Lardent, um designer do jornal *The Times* (Lawson, 1990; Macmillan, 2006). Blackwell (1998) credita o seu desenho a ambos Morison e Lardent.

75 TL «O bom designer de tipos percebe, por isso, que para uma nova fonte ser bem-sucedida, tem que ser tão boa que só muito poucos reconhecem a sua novidade.»



### 2.4.1 Sem serifa humanista

How  
razorback-  
jumping  
frogs can  
level six  
piqued  
gymnasts!

How  
razorback-  
jumping  
frogs can  
level six  
piqued  
gymnasts!

Fig. 1.55 Tipo *Gill Sans* e *Johnston*.

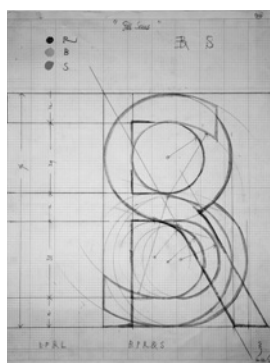
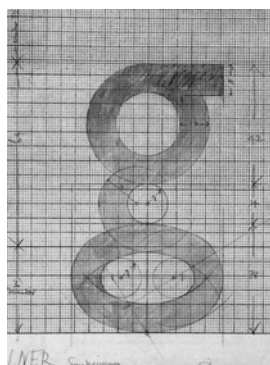


Fig. 1.56 Desenhos de Eric Gill para a primeira versão do *Gill Sans*, produzido para a companhia ferroviária London & North Eastern Railway (LNER). Desenho do g de 1932 e B, P, R e S de 1933. (Blackwell, 1998, pp. 74–75)

Eric Gill [1882–1940], escultor, ilustrador, gravador e designer de tipos, foi aluno de Edward Johnston, com quem estudou as formas das letras lapidares. Personalidade controversa, foi também um teórico da tipografia, com o seu *An Essay on Typography*<sup>76</sup>, de 1931, no qual comenta vários aspetos do desenho de letras. O seu tipo mais famoso, *Gill Sans*, desenvolvido entre 1927–30, sob encomenda de Morison<sup>77</sup> para a Monotype, foi porventura o primeiro tipo de uma nova classe tipográfica, a dos tipos sem serifas humanistas<sup>78</sup>. O desenho do tipo *Gill Sans*, embora nitidamente influenciado pelo trabalho de Johnston para o metro de Londres, é diferente nos seus detalhes porque foi desenhado para a composição mecânica e não para sinalética (Baines & Haslam, 2002). O tipo faz uma fusão das formas sem serifa com o cânone romano da renascença, aumentando o contraste e modulação no seu traçado, contribuindo talvez, como refere Gill (1931), para uma maior legibilidade. Archer (2007) reconhece no artigo *Eric Gill got it wrong; a re-evaluation of Gill Sans*, que nem o próprio Gill seguia as suas teorias e refuta a ideia de o desenho do *Gill Sans* ser superior ao desenho do *Johnston*, apontando um conjunto de inconsistências no desenho e nos diferentes pesos, uma vez que não foram produzidos mecanicamente a partir de um único desenho mestre. De facto, o desenho da caixa alta é muito semelhante ao de Johnston, notando-se a influência caligráfica no desenho da cauda do Q e da perna do R. No entanto, é na caixa baixa que se refletem mais detalhes alusivos às formas clássicas romanas. Assim se justifica o a e o g com dois andares<sup>79</sup>, tal como os ajustes óticos feitos na ligeira modulação dos traços, notado nas junções do a, do g e r, mas também no afunilar da espessura no final dos traços do c, e e f, proporcionando um efeito ótico de maior harmonia. Em relação ao *Johnston*, Gill substitui o ponto em diamante do i e j por um simples ponto; os pares de letras b, d e p, q possuem um tratamento mais modular; o remate curvo do l é eliminado e a curvatura da haste descendente do y desaparece (Castro, 2011). Também a forma dos caracteres na vertente itálica remete para a caligrafia (a, e e p), sendo cursivos e não redondos inclinados, como frequentemente acontecia nos tipos sem serifas. São vários os autores que a consideram uma letra tipicamente inglesa, dada a influência que teve ao longo dos anos, desde identidades corporativas (LNER ou BBC) até ao

76 A relevante publicação de Gill encontra-se traduzida para português sob o título *Ensaio sobre tipografia*, editado pela Almedina, em 2003. A versão portuguesa baseia-se numa versão fac-similada da editora Lund Humphries, publicada pela primeira vez em 1988.

77 O propósito de Morison era que Gill criasse um tipo para combater as vendas perdidas para os tipos alemães sem serifas geométricos, como o *Futura* ou o *Kabel* (Haley & Henderson, 2012).

78 Ao mesmo tempo, também o designer americano William A. Dwiggins [1880–1956] trabalhava num modelo sem serifa humanista para a Mergenthaler Linotype (Lawson, 1990).

79 Sebastian Carter, na sua obra *Twentieth century type designers*, chama-o de «eyeglass g» (g em forma de óculos), alegando que tinha sido mantido e melhorado a partir do alfabeto de Johnston.

design de livros (Penguin Books). Segundo Baines e Haslam (2002), *Gill Sans* tornou-se em Inglaterra o que o *Akzidenz Grotesk* foi para a Alemanha e o *Franklin Gothic* para os Estados Unidos da América, o tipo quotidiano, nacional e ubíquo.

Gill foi também responsável pelo desenho de tipos serifados como *Perpetua*, o seu primeiro tipo desenvolvido em 1925, ou *Joanna*, desenvolvido entre 1930–31, com o qual compôs o seu *An Essay on Typography*.

No combate à *Gill Sans*, surgiu em 1927 o tipo *Romulus*, de Jan van Krimpen. Segundo Bringhurst (2004), a *Romulus* foi verdadeiramente inovadora por se tornar a primeira família que compreendia tipos com serifa e sem serifa de forma harmónica. Como se verá mais adiante, o tipo influenciou um conjunto de criações posteriores.

#### 2.4.2 A letra geométrica

Paralelamente ao trabalho neotradicionalista perseguido por Morison e Gill na Inglaterra, na Alemanha, durante os anos 20 surge a Nova Tipografia<sup>80</sup>, simples, funcional e moderna. Spencer (2004), na sua obra *Pioneers of Modern Typography*, reflete sobre as relações existentes na génese da tipografia moderna:

The roots of modern typography are entwined with those of twentieth-century painting, poetry, and architecture. Photography, technical changes in printing, new reproduction techniques, social changes, and new attitudes have also helped to erase frontiers between the graphic arts, poetry, and typography to become more visual, less linguistic, and less purely linear.<sup>81</sup> (p. 11)

Influenciada pelas vanguardas artísticas do início do século XX como o Futurismo, o Dadaísmo, *De Stijl*, Suprematismo e o Construtivismo, a composição tipográfica tradicional foi rejeitada, valorizando-se a letra como elemento expressivo e plástico. Presumivelmente, as letras assumiram formas geométricas, com medidas perfeitas e estáticas como é o caso dos tipos criados pelos membros do grupo *De Stijl*, na Holanda, que reduziram o alfabeto a elementos geométricos abstratos e impessoais. Frequentemente,

<sup>80</sup> A expressão «nova tipografia» foi adotada no período da vanguarda dos anos vinte, compreendido entre o final da primeira Guerra Mundial e a ascensão do nazismo na Alemanha, em 1933, para aglutinar toda uma série de transformações e novas propostas tipográficas surgidas em torno da Bauhaus, ainda que com contribuições do construtivismo Russo, Holanda, Polónia, Checoslováquia, Áustria, Suíça, Itália, Espanha e, em menor medida, França. Para uma análise crítica desse período, veja-se: Kinross, R. (2004). *Modern typography: an essay in critical history*. London: Hyphen Press. (Original publicado em 1992)

<sup>81</sup> TL «As raízes da tipografia moderna estão entrelaçadas com a pintura, poesia e arquitetura do século XX. A fotografia, as alterações técnicas na impressão, as novas técnicas de reprodução, as mudanças sociais, e novas atitudes ajudaram também a eliminar as fronteiras entre as artes gráficas, poesia e tipografia para se tornar mais visual, menos linguística, e menos puramente linear.»



Fig. 1.57 Desenho de letras geométricas de Josef Albers, 1925. O alfabeto é composto por diversas combinações de formas geométricas, essencialmente, quadrados, triângulos e círculos, com algumas exceções como as duas linhas cruzadas de algumas letras. (Blackwell, 1998, p. 36)



Fig. 1.58 Herbert Bayer, alfabeto universal, 1925. (Friedl, Ott, & Stein, 1998, p. 40)

estas letras eram desenhadas pelos mesmos arquitetos e artistas da época. Na famosa escola da Bauhaus, na Alemanha, defendia-se o pensamento moderno, segundo o qual a forma deveria seguir a função. Herbert Bayer [1900–1985] e Josef Albers [1888–1976] construíram alfabetos a partir de formas geométricas básicas, círculo, quadrado e triângulo [fig. 1.57–1.58], que eles consideravam elementos de uma linguagem universal<sup>82</sup> (Lupton & Miller, 2000b; Lupton, 2004b). Também Horcades (2004) refere que:

As letras vindas da Bauhaus eram geométricas construídas racionalmente. Pensou-se em abolir a caixa alta, a serifa, e em usar letras em caixa baixa apenas. Utilizavam-se títulos e textos em diagonal para «quebrar» a perpendicularidade da página e criar tensão visual. A página assumiu nova feição e o design de letras, a arquitetura e a arte caminharam juntos à sombra do construtivismo. (p. 100)

Os tipógrafos da vanguarda explicam a sua preferência pelas formas sem serifa na adequação ao seu tempo, a era das máquinas. Neste sentido, a tipografia das vanguardas eliminou todas as influências da sua herança manuscrita para passar a «construir-se» (Castro, 2011).

Foi, no entanto, o alemão Jan Tschichold [1902–1974] quem sintetizou e fixou os princípios modernistas aplicados à tipografia na sua obra *Die neue Typographie*, lançada em 1928. Segundo Tschichold (1998), a essência da nova tipografia era a clareza, opondo-se aos objetivos de beleza da «velha» tipografia. Assim, defende a utilização de composições tipográficas minimalistas e assimétricas, enfatizando a natureza da composição mecânica e o seu impacto no processo de design e no produto, tal como o uso de formas geométricas e elementares no desenho das letras (Meegs & Purvis, 2011). Propunha, dessa forma, a substituição dos tipos góticos<sup>83</sup> e romanos pelos tipos sem serifa, considerados mais racionais e puros. Despojados de elementos distrativos, os tipos sem serifa reduziam o alfabeto às suas formas elementares básicas. As composições basearam-se em princípios organizativos e estruturas ortogonais subjacentes. Os espaços brancos eram vistos como elementos compositores. Linhas, barras e caixas eram frequentemente usadas nas composições para dar ênfase e equilíbrio. A precisão e objetividade da fotografia foi proclamada em detrimento da ilustração. Tschichold mostrou como os movimentos vanguardistas se relacionavam com o design gráfico, sintetizando a sua visão prática da tipografia e suas tradições com as novas experiências. Pela primeira vez um livro relacionou o design tipográfico e editorial com as tendências artísticas, as necessidades técnicas e as

82 Os alfabetos universais mais destacados são o alfabeto simples de Kurt Schwitters (1927), o alfabeto universal de Jan Tschichold (1929), o alfabeto geométrico de Josef Albers (1925) e o alfabeto simples de Herbert Bayer (1925). No entanto, nenhum destes alfabetos foi produzido e distribuído como tipo para a imprensa (Castro, 2011).

83 Gótico aqui entendido como o estilo medieval que continuou em voga na Alemanha, mesmo apesar da evolução dos tipos romanos, nunca deixou de ser utilizado até ser proibido, já nos anos 40, pelo regime nazi.

mudanças sociais da época. Ao mesmo tempo, discute e sugere, com rigor, a normatização da Nova Tipografia na composição dos textos e na organização das páginas. Após ter sido preso pelos Nazis em Munique, em 1933, onde lecionava a convite de Paul Renner, exilou-se na Suíça. Entre 1947-49 foi trabalhar para Londres, como responsável pela reestruturação da Penguin Books, uma das mais famosas editoras do mundo à época, estabelecendo um padrão para o papel, a mancha tipográfica, tipos e corpos. O seu trabalho gerou uma grande economia nos meios de produção da Penguin. O seu tipo mais famoso, *Sabon*, de 1964, revela o retorno às filosofias mais clássicas que na juventude negara.

Paul Renner [1988-1956], como Jan Tschichold, procurava que os tipos se adaptassem aos tempos modernos, em vez de optar pelos revivalismos de tipos anteriores (Macmillan, 2006). As ligações de Renner nessa adaptação ao modernismo advêm da sua ligação à associação Deutscher Werkbund<sup>84</sup>, assim como ao espírito renovador da Bauhaus, embora nunca dela tenha feito parte (Burke, 2008).

O tipo *Futura*, desenhado pelo alemão Renner em 1927 sintetiza, pela primeira vez, as influências dos alfabetos experimentais e geométricos da Bauhaus, transcendendo a experiência num tipo útil, produzido de forma industrial e distribuído comercialmente pela fundição Bauer [fig. 1.59].

Como refere (Castro, 2011): «El ritmo compositivo de las letras, derivado tradicionalmente del trazo manual y del movimiento natural de la mano, queda desterrado en los diseños preliminares de la Futura, para imitar los movimientos de la máquina»<sup>85</sup> (p. 45).

As formas geométricas básicas que serviram de inspiração a Renner, o triângulo, o círculo e o retângulo, representavam o purismo da estética da máquina e o negar de toda a evolução formal anterior. Nos primeiros desenhos, Renner propõe alternativas formais pouco convencionais para os caracteres *a*, *g*, *n*, *m* e *r* [fig. 1.60], denotando um longo e detalhado processo de desenvolvimento (Burke, 2008). As caixas altas são mais baixas do que as ascendentes e descendentes da caixa baixa, uma característica particularmente interessante para a língua alemã, onde as maiúsculas abundam. A forma do *o* é um círculo perfeito e serve de base a outros caracteres que são criados através da mera adição de um traço, como o *a*, *b*, *d*, *e*, *g*, *p* e *q* (Lawson, 1990).

No entanto, esse purismo geométrico construído, como Renner reconheceu mais tarde, comprometia a sua funcionalidade. Nesse sentido, vários ajustes óticos foram introduzidos ao desenho inicial para que a sua performance em texto fosse melhorada, especialmente na correção das interseções grossas dos traços curvos e retos. Apesar deste sacrifício da

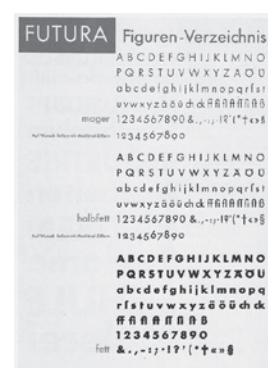


Fig. 1.59 Espécime do tipo *Futura*, 1928.  
(Blackwell, 1998, p. 45)



Fig. 1.60 Em cima, os caracteres originais do tipo *Futura* e, em baixo, as alternativas formais inicialmente propostas.

<sup>84</sup> Deutscher Werkbund, criada em 1907 na Alemanha, defendia os princípios do *Arts & Crafts*. Artistas e artesãos procuravam, juntos, melhores condições de vida e apelavam a uma maior qualidade na produção industrial.

<sup>85</sup> TL «O ritmo de composição das letras, derivado tradicionalmente do traço manual e do movimento natural da mão, cai por terra nos desenhos preliminares da Futura, para imitar os movimentos da máquina.»

geometria em favor de um certo compromisso, o tipo *Futura* transmitia bem os ideais modernistas que lhe estiveram na génese: a abstração das suas formas até aos elementos mais simples, a ideia de universalidade própria da vanguarda e a eliminação de traços pessoais ou locais que favoreciam uma neutralidade à letra e ao trabalho do designer (Castro, 2011). De facto, o tipo *Futura* conjuga a geometria elementar com proporções clássicas e a subtilidade das suas formas. Refletindo sobre o grau de compromisso a que chegou o tipo *Futura*, Kinross (2004) refere: «With Futura, new typography might have seemed to have found its ideal letterform: a sanserif that was satisfactory in practice as well as in theory»<sup>86</sup> (p. 114). O tipo foi desenhado numa variedade de pesos e os desenhos originais incluíam versaletes, assim como algarismos para texto, não menosprezando totalmente a tradição, mas encontrando um grau de compromisso que a tornou célebre, eclipsando o tipo precursor *Erbar Grotesk* (1926), de Jakob Erbar [1878–1935], e mantendo a sua popularidade ainda hoje. Como conclui Leonard (2006), parte da força original da *Futura* e o poder de evocar continuamente uma era advém do seu nome.

#### 2.4.3 As neogrotescas

Efeitos da Segunda Guerra Mundial e a recessão económica, assim como a perseguição dos nazis aos artistas e designers com ideais modernistas, fez com que, até aos anos 50, o design de tipos não siga uma evolução contínua.

O progresso no design gráfico teve especial relevo na Suíça, país cujo território saiu incólume durante a guerra. Graças, em parte, à sua neutralidade política, reuniram-se as condições para a formação do denominado Estilo Tipográfico Internacional<sup>87</sup>, diretrizes que marcariam os desígnios do design gráfico moderno de meados do século e, em boa medida, contribuíram para o estabelecimento de toda uma teoria do design racional. O Estilo Tipográfico Internacional foi ensinado em dois grandes centros: na Gewerbeschule da Basileia, Suíça e na Hochschule für Gestaltung de Ulm, na Alemanha Ocidental.

Tipograficamente, o Estilo Tipográfico Internacional manteve o foco nos tipos sem serifa, já iniciadas nas teorias de Tschichold, mas a ênfase funcionalista produziu uma evolução para tipos com maior refinamento formal e modular, mais adaptados à nova época moderna do pós-guerra.

O purismo dos alfabetos vanguardistas não coube na nova era funcionalista, nem mesmo um tipo ícone deste período, o *Futura* (Blackwell, 1998). Os tipos construídos começaram a desvalorizar-se face à expressão visual das letras e aos estudos óticos. Os valores intrínsecos da construção pura começaram a «agredir» o olho humano. Os tipos passam a ser criados para serem lidos e não para representarem o «estilo da época» de forma idealizada. Dessa forma, retornou-se aos primeiros tipos pré-modernos do final do

86 TL «Com a Futura, a nova tipografia parecia ter encontrado a forma da letra ideal: uma sem serifa que era satisfatória tanto na prática como na teoria.»

87 Também designado por Estilo Suíço Internacional.



século XIX como fonte de inspiração, em especial a *Akzidenz Grotesk*.

Segundo Castro (2011), a procura de um funcionalismo universal deve-se a três circunstâncias: o entusiasmo pela estética moderna; a necessidade urgente de reconstrução dos países afetados pela guerra que coloca, num plano inferior, os debates estéticos e ideológicos em favor da premissa funcionalista; e a proliferação dos meios audiovisuais, especialmente da televisão e do cinema, que geraram novas necessidades de comunicação nos meios de massas e que, posteriormente, incorporaram um verdadeiro repto de universalidade.

Os tipos sem serifa começaram a alcançar também um patamar mais universal de aplicações, do que havia sido normal desde a sua génese, procurando-se agora que funcionem bem em todos os materiais impressos.

Designers do Estilo Tipográfico Internacional como Max Bill [1908–1994], Armin Hofmann [1920–] e Josef Müller Brockmann [1914–1996] optaram quase exclusivamente pelo tipo *Akzidenz Grotesk* nas suas composições [fig. 1.61–1.62]. Utilizaram recursos visuais estruturais, racionalismo no uso do texto e cores, assim como grelhas para organizar as composições. Noções universais de rigor, ordem, harmonia visual, ritmo compositivo, a simplicidade e ausência de elementos ornamentais constituem os critérios do denominado «bom design».

O design gráfico começou a expandir-se para outras áreas como a sinalética, a arquitetura e o design industrial e esses novos usos necessitaram de adaptação às novas exigências. Nesse contexto surge o conceito de imagem corporativa como comunicação de ideais de uma empresa ou instituição a nível global. A tipografia e o design gráfico em geral começaram uma nova etapa caracterizada pela universalização, não como ideia programática, mas como realidade de um mundo que se começava a notar, cada vez mais, globalizado.

Como constata Ruder (1961), na Suíça designers e impressores descobriram no século XIX as virtudes do tipo *Akzidenz Grotesk* que faltavam ao *Futura*. A objetividade, o caráter impessoal, a robustez dos traços e a maior abertura das formas conservavam a sua legibilidade em corpos pequenos.

Nos anos 50, *Helvetica* e *Univers* são dois dos principais tipos<sup>88</sup> onde se projetaram os ideais de homogeneidade, universalidade e racionalidade característicos do Estilo Tipográfico Internacional.

88 À semelhança dos tipos *Helvetica* e *Univers* na Suíça, outros tipos concorrentes foram desenvolvidos noutros países europeus onde as influências modernistas tiveram impacto. O êxito deste modelo universal prosseguiu e animou outras propostas locais em diferentes países europeus. Assim, na Holanda surge o tipo *Mercator*, em 1957, desenvolvido por Dick Dooijes e G. W. Ovink, para a Amsterdam Type Foundry; Em Itália, o *Recta*, em 1958, desenvolvido por Aldo Novarese, para a fundição Società Nebiolo, de Turim. *Forma*, em 1968, desenvolvido por uma equipa de oito designers sob a liderança de Novarese. *Linea*, entre 1966–69, desenvolvido por Umberto Fenocchio para a Fonderia Tipografica Cooperativa; Em França, o *Antique Olive*, em 1962, desenvolvido por Roger Excoffon para a Fonderie Olive teve grande êxito na publicidade, embora as suas formas sejam significativamente mais excêntricas e peculiares que as suíças mais neutras; Na antiga República Democrática Alemã (RDA), o *Maxima Grotesque*, entre 1962–79, desenvolvido por Gert Wunderlich para a VEB Typoart; *Folio Grotesk*, em 1957, desenvolvido por Konrad F. Bauer e Walter Baum para a Bauer Type Foundry.

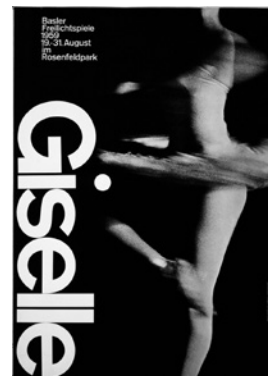


Fig. 1.61 Armin Hofmann, cartaz para a produção teatral de Basileia de *Giselle*, 1959. (Meggs, 2009, p. 473)



Fig. 1.62 Josef Müller-Brockmann, cartaz da exposição *Der Film*, 1960. (Meggs, 2009, p. 477)



Fig. 1.63 Brochura Helvetica/Neue Haas Grotesk, 1963. Design de Hans Neuburg e Nelly Rudin. (Retirada de <http://www.fontbureau.com/nhg/history/>)

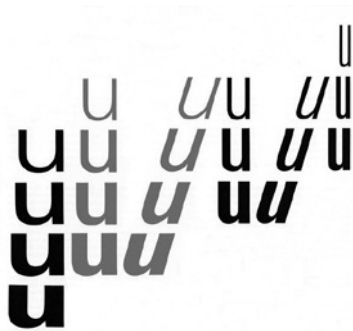


Fig. 1.64 Bruno Pfäffli do Atelier Frutiger, composição com as 21 variações da letra u, do tipo Univers, c. 1960. (Meggs, 2009, p. 469)

Müller (2002) explica as necessidades que levaram à reelaboração de novos tipos sem serifa na década de 50 como uma questão de procura, despoletada pelo êxito do design corporativo, assim como uma expressão do espírito do tempo.

Comercializada originalmente com o nome de *Neue Haas Grotesk*<sup>89</sup>, em 1957, para competir com a então muito popular *Akzidenz Grotesk*, o tipo *Helvetica*, desenhado por Max Miedinger [1910–1980], sob direção de Eduard Hoffmann [1892–1980], com formas ainda mais racionais e neutras que as antecessoras grotescas, tornou-se extremamente popular no design suíço [fig. 1.63]. As características mais relevantes do tipo *Helvetica* incluem os remates de todos os traços em linhas exatamente horizontais ou verticais e espaçamento de letras apertado, o que lhe confere uma aparência densa e compacta. O contraste entre hastes é mínimo, possui uma altura-x elevada, tornando-o mais fácil de ler em corpos mais pequenos, ascendentes e descendentes curtos. As suas formas e larguras são também bastante uniformes. Essa uniformidade, segundo Bringhurst (2004), torna o tipo eficiente quando aplicado em títulos, não possuindo um desempenho tão interessante quando utilizado em textos longos, mesmo após as melhorias introduzidas pela versão *Neue Helvetica* de 1983, no que concerne à unificação da família. Apesar da crítica acérrima de alguns e da paixão de muitos outros – veja-se o documentário *Helvetica* –, a utilização da *Helvetica* tornou-se ubíqua levando Müller (2002) a considerá-la o perfume da cidade<sup>90</sup>.

Igualmente inspirada no tipo *Akzidenz Grotesk*, embora de desenho mais rigoroso, um pouco mais humano e elegante, surge o tipo *Univers*, em 1957, do designer suíço Adrian Frutiger [1928–2015].

Em 1953, Frutiger, com 25 anos de idade, foi convidado pela fundição Deberny & Peignot para auxiliar na seleção de tipos para a fotocompositora Lumitype (Lawson, 1990). *Univers* surgiu como resposta ao desafio lançado pela fundição para adaptar o desenho do apreciado *Futura* ao novo mecanismo, mas Frutiger achava-o demasiado geométrico [fig. 1.64] (Haley & Henderson, 2012). Como referiu o próprio Frutiger em 1961 (como citado em Osterer & Stamm, 2009):

A purely geometrical form of type is unsustainable over a larger period of time. The eye sees horizontal lines thicker than vertical ones, a perfect circle looks misshapen when used as an O in a word. Our time seems to have found its expression in concrete. Modern concrete

89 Em 1956, Miedinger recebeu o encargo de Eduard Hoffmann, da Fundição Haas, de modernizar o estilo do tipo *Haas Grotesk*, que se baseava no *Akzidenz Grotesk* da Fundição Berthold, de finais do século XIX. Miedinger transformou-a na *Neue Haas Grotesk*. O seu nome foi alterado para *Helvetica* em 1960.

90 Pelo seu sucesso, foi também amplamente copiada. O tipo *Arial*, lançada pela Monotype, é a sua cópia digital mais difundida e famosa. Segundo Majoor (2002), trata-se do plágio dos plágios.

buildings aren't necessarily geometrical; their forms have tension and liveliness. Type has to have these things too.<sup>91</sup> (p. 84)

De acordo com Blackwell (1998), a sua conceção esteve menos relacionada com as necessidades do mercado e mais com a satisfação de ideais funcionalistas. Assim, o tipo *Univers* não se baseia num referente histórico forte, sendo mais independente, com nova versatilidade e funcionalidade, até então desconhecidas nos tipos sem serifas. O desenvolvimento do tipo contou com as críticas construtivas de Emil Ruder e Charles Peignot, que lhe atribuiu o apropriado nome – *Univers* (Osterer & Stamm, 2009). Segundo Lawson (1990), a família *Univers* representa um programa ambicioso de design de tipos integrados num sistema coeso. A sua coerência reside no facto de ser a primeira família desenvolvida de antemão sob um esquema racional de vinte e uma variantes com o objetivo de cobrir todas as necessidades tipográficas da composição de texto. O rigor suíço e todo o racionalismo do sistema são espelhados na sua nomenclatura numérica<sup>92</sup>, assim como no mapa de apresentação da família, que Frutiger (2002) apelida de quase um plano urbanístico [fig. 1.65]. Em vez de empregar termos ou designações imprecisas, Frutiger organizou o seu sistema de vinte e uma variantes, mapeando-as numa grelha lógica, na qual cada variante recebe um número que, instantaneamente, identifica a sua estrutura e a sua relação com as outras variantes. A grelha subdivide-se em seis módulos, vertical e horizontalmente. O eixo vertical expressa diferentes espessuras ou pesos, todas as variantes começadas pelo mesmo número possuem a mesma espessura. O eixo horizontal denota variações na largura, das mais extendidas à esquerda, até às mais comprimidas à direita, acompanhadas das variantes itálicas. O primeiro dígito refere-se à espessura do traço e o último à largura e inclinação. Números ímpares são redondos e os pares são itálicos. O tipo demonstra em várias subtilidades um estudo minucioso da perceção ótica. Assim, os traços verticais das letras possuem mais espessura que os diagonais e horizontais, com a finalidade de parecerem uniformes; as hastes horizontais do E são especialmente finas; a letra I tem uma maior espessura para lhe conferir mais peso; c, o, u e n não possuem a mesma largura já que as contraformas, dependendo de estarem colocadas na base, na parte superior ou à direita, conferem maior presença à letra e é necessário corrigir esse efeito

91 TL «Um tipo de formas puramente geométricas é insustentável ao longo de um período maior de tempo. O olho vê linhas horizontais mais grossas do que as verticais e, numa palavra, um círculo perfeito parece disforme quando usado como um O. O nosso tempo parece ter encontrado a sua expressão no betão. Edifícios de betão modernos não são necessariamente geométricos; as suas formas têm tensão e vivacidade. Os tipos têm que ter essas coisas também.»

92 A nomenclatura numérica das variantes dos tipos tinha já sido abordada por Frutiger, quando adotou esse sistema para tornar mais fácil as encomendas da Deberny & Peignot. No entanto, e de acordo com Blackwell (1998), a nomenclatura intencionava uma autêntica revolução na descrição de tipos. Infelizmente, a nomenclatura numérica não vingou, possivelmente, devido à confusão que poderia causar com os preços dos tipos, por exemplo, ou porque os impressores não estavam dispostos a alterar o seu jargão profissional, por mais moderno e lógico que fosse o sistema de identificação.



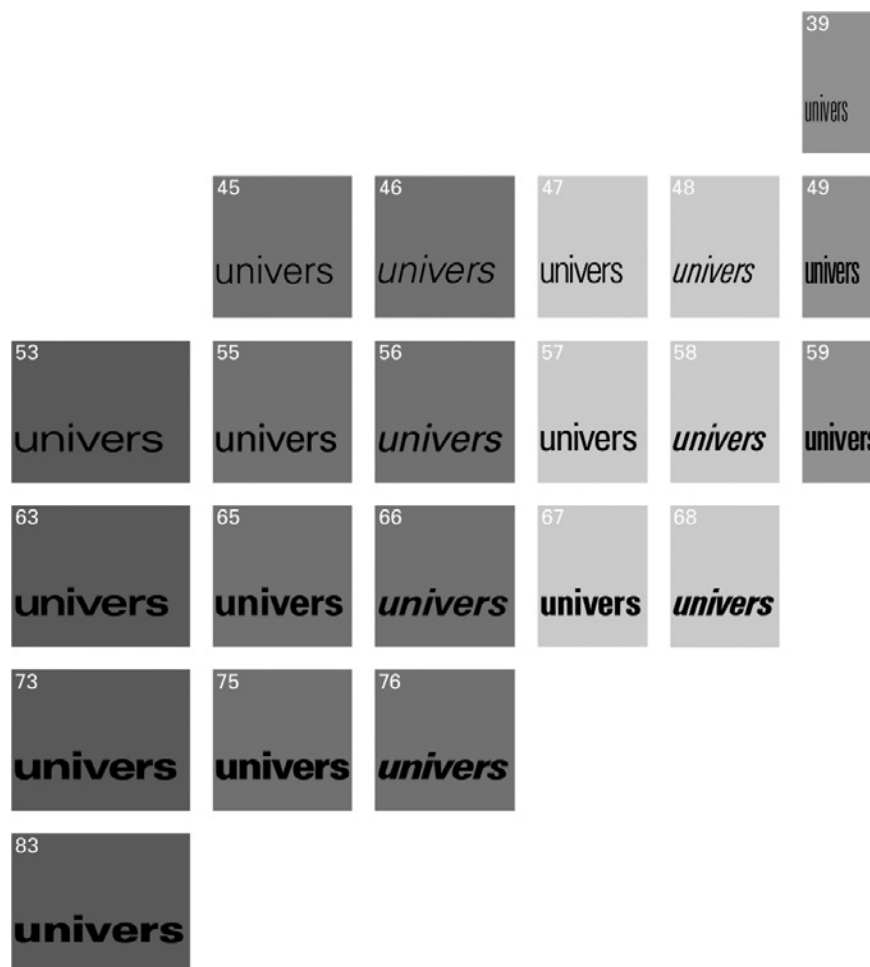


Fig. 1.65 Adrian Frutiger, diagrama esquemático das 21 fontes *Univers*, 1954. (Castro, 2011, p. 102)

ótico. Para além disso, a *Univers* presta especial atenção ao texto no seu conjunto, aos mecanismos de leitura do espetador e estuda o efeito do relacionamento das letras e das palavras. Como refere Castro (2011): «La *Univers* manifiesta una especial preocupación por cuestiones anteriormente confinadas a la tipografía *serif*, como era la composición de textos largos y no solo titulares y tamaños grandes, misiones tradicionalmente encomendadas a las palo seco»<sup>93</sup> (p. 85).

Segundo Kobayashi (2008), a principal diferença entre os tipos *Helvetica* e *Univers* reside no espaçamento cuidado com que o tipo *Univers* foi desenhado, tornando-o mais capaz de sustentar uma leitura mais prolongada. A família *Univers* inaugura assim, com o seu design, a procura de soluções para todos os contextos, a ideia da versatilidade.

93 TL «A *Univers* manifesta uma especial preocupação com as questões previamente confinadas aos tipos de letra serifados, como foi na composição de textos longos, e não apenas em títulos e tamanhos grandes, missões tradicionalmente confiadas aos sem serifa.»

#### 2.4.4 Letra modernista lírica

A partir da segunda metade do século XX, assistiu-se à chegada de uma segunda geração de tipos humanistas sem serifa mais versáteis, inserindo-se num «movimento» que procurava aliar a funcionalidade ao orgânico, redescobrimdo a caligrafia e as expressões renascentistas. Bringhurst (2004) classifica historicamente estas letras de modernistas líricas ou neo-humanistas, relegando-se para segundo plano o aspeto mecânico e redescobrimdo-se as formas humanistas. São exemplos os tipos serifados *Spectrum*, desenvolvido pelo holandês Jan van Krimpen em 1952, *Palatino* do alemão Hermann Zapf, desenvolvida em 1948, ou *Dante*, do alemão Giovanni Mardersteig, datado de 1952. Tornou-se central a questão da legibilidade e de um desenho proporcionar uma leitura confortável. O estilo neo-humanista teve também a sua repercussão nos tipos sem serifa e, embora estas questões já estivessem presentes nos tipos sem serifa humanistas dos anos 30, nenhum dos tipos fora concebido para a adequação a textos longos de leitura contínua. Como refere Castro (2011), existe um consenso alargado para classificar estes tipos como ótimos para disciplinas como a identidade corporativa ou a sinalética, tal como demonstraram os tipos *Johnston* e *Gill Sans*, mas não se encontra uma forma adequada para a leitura contínua. Dá-se assim início à investigação em torno da legibilidade dos tipos sem serifa, monolineares, fundamentada na dinâmica caligráfica.

O tipo *Optima*, de Hermann Zapf surge como o exemplo mais satisfatório da junção entre as estruturas dos tipos romanos e dos sem serifa, inspirada nas inscrições circulares tumulares incrustadas em mármore verde no chão da basílica de Santa Cruz em Florença, datadas de c. 1530. Segundo Lawson (1990), essas letras foram o produto de artistas sensíveis à necessidade de variar os estilos romanos existentes. Em várias inscrições italianas dessa época, as letras surgem sem serifas, mas possuem um alto contraste entre traços finos e grossos. Este estilo, que partilha o melhor das letras romanas com as letras sem serifa, inspirou Hermann Zapf a iniciar um conjunto de experiências que resultaram num dos seus tipos melhor sucedidos. Zapf iniciou o desenho do tipo *Neu Antiqua*, fazendo referência ao contraste entre o tradicional e o novo, em 1952. Durante seis anos, trabalhou-a até ser lançada comercialmente em caracteres metálicos pela fundição Stempel de Frankfurt, em 1958, sob a designação *Optima* [fig. 1.66]. Na sua autobiografia Zapf (n.d.) comenta o desenho do tipo *Optima* e a alteração de conceito para um tipo sem serifa adequado a textos longos:

The letters were based on the Golden Section and developed after studies and sketches done in Italy in 1950. It is an alphabet design between a Roman (like Bodoni) and a sans-serif (like Futura). Optima was first intended as a display face. But after showing proofs in 1954 to Monroe Wheeler of The Museum of Modern Art in New York, I followed his suggestion to change the design into a text type, to later have an opportunity to replace sans-serif alphabets in art books, magazines and

ABCDEFGHI  
JKLMNOPQR  
STUVWXYZ  
abcdefghi  
jklmnopqr  
stuvwxyz  
1234567890  
**Optima**

Fig. 1.66 Hermann Zapf, tipo *Optima*, 1958.

ABCDEFGHI  
 JKLMNOPQR  
 STUVWXYZ  
 abcdefghi  
 jklmnopqr  
 stuvwxyz  
 1234567890  
**Syntax**  
 abcdefghi  
 jklmnopqr  
 stuvwxyz

Fig. 1.67 Hans Eduard Meier, tipo *Syntax*, 1969.

other publications. The name «Optima» was not my idea at all. I find it too presumptuous; it was the invention of the sales people at Stempels.<sup>94</sup> (p. 9)

Os traços modulados de perceptível contraste inseridos num tipo sem serifa são as principais características definidoras do tipo *Optima*, desafiando as classificações tipográficas tradicionais<sup>95</sup>.

Os traços e as terminações são subtilmente alargados, produzindo uma aparência extremamente elegante, que é ainda mais ampliada pelas proporções clássicas das maiúsculas e minúsculas. Como refere Kelly (2011), todas estas características fazem com que o tipo *Optima* tenha um design revolucionário:

While it might appear almost commonplace today, fifty years after its release, Optima's appearance in 1958 was momentous. In the fifty years since its release it has been almost impossible to improve on the design concept of this versatile serifless roman with stressed strokes.<sup>96</sup> (p. 44)

Foram vários os designers que tentaram produzir desenhos de tipos sem serifas com estruturas humanistas, como Jacob Erbar com o tipo *Feder-Grotesk* em 1919, Robert Hunter Middleton, com o tipo *Stellar* em 1929, W. A. Dwiggins produziu igualmente uma série de estudos em 1929 para a Mergenthaler, A. M. Cassandre com a *Peignot* em 1937, Warren Chapel com o tipo *Lydian* em 1938, mas foi pela mão de Zapf, com o seu tipo *Optima*, que o estilo se celebrou. Como refere Lawson (1990), Zapf concorda que o sucesso de um novo tipo depende de numerosos fatores para além das capacidades do designer e o *timing* correto é um dos mais essenciais.

Em 1969, o suíço Hans Eduard Meier [1922–2014] criou o tipo *Syntax*, publicado pela fundição H. Berthold AG, e que Bringhurst (2004) considera ser o melhor dos sem serifa humanistas [fig. 1.67]. Professor de caligrafia e tipografia, autor da obra sobre a evolução da escrita e da caligrafia, publicada em 1959, *Die Schriftenwicklung; The Development of Writing; Le Développement de l'Écriture*, Meier incutiu no tipo *Syntax* todo o seu conhecimento caligráfico ao combinar a clareza das letras sem serifa modernas com a

94 TL «As letras foram baseadas na secção áurea e desenvolvidas após estudos e esboços feitos na Itália, em 1950. Trata-se de um projeto entre um alfabeto romano (como *Bodoni*) e um sem serifa (como *Futura*). *Optima* foi desenvolvido, em primeiro lugar, como um tipo *display*. Mas, depois de mostrar provas em 1954 a Monroe Wheeler do Museu de Arte Moderna de Nova York, segui a sua sugestão para alterar o seu desenho para funcionar em texto, para posteriormente ter a oportunidade de substituir os alfabetos sem serifa em livros de arte, revistas e outras publicações. O nome «Optima» não foi ideia minha, de todo. Acho que é muito presunçoso; foi invenção dos indivíduos das vendas da Stempels.»

95 No sistema Vox-ATypI, a *Optima* é inserida na classe «Incises», que concentra tipos de inspiração lapidar. Tam (2002) classifica-a como «Contrast Sanserif», distinguindo-a das sem serifa para texto, como a *Syntax*.

96 TL «Embora possa parecer quase comum hoje em dia, 50 anos depois de seu lançamento, a aparência da *Optima*, em 1958, foi importante. Nos 50 anos após o seu lançamento, tem sido quase impossível melhorar o conceito de design de um tipo romano sem serifa versátil e com modulação nos traços.»

expressividade das romanas renascentistas. Jubert (2000) faz referência ao facto de Meier questionar de que forma os tipos romanos, que se provaram sempre confortáveis na leitura aos longo de séculos, poderiam evoluir. As suas formas mais características estão nos caracteres **a, b, g, k, n** e **x**, que demonstram claramente a base caligráfica, ampliada pela inclinação subtil e pelos remates diagonais. Estes pormenores sugerem um modelo alternativo aos remates e terminações das letras, como ligações visuais que guiam o olho humano e favorecem o processo de leitura contínua. Também a caixa alta, de proporções largas, possui as terminações não paralelas à linha de base, conferindo-lhe um ar mais dinâmico. Os itálicos são uma combinação das formas itálicas humanistas, visível na caixa baixa **q**, e das sem serifa inclinadas, visível no **a**, que mantém os dois andares, contrariamente a outros modelos como o *Gill Sans*, onde o **a** é cursivo. No entanto, a harmonia alcançada com o tipo *Syntax* proporciona uma cómoda leitura e nega as teorias que colocam em questão a legibilidade dos caracteres sem serifa.

Como sintetiza Castro (2011), a diferença fundamental entre os tipos sem serifa humanistas do início do século XX, as primeiras humanistas «para ler» dos anos 60 e as neo-humanistas de finais do século XX, será uma maior preocupação pela integração dos tipos sem serifa e dos tipos com serifa, não só dentro da mesma família, mas também numa única forma e, atendendo ao contexto de uma maior preocupação pela legibilidade e versatilidade das sem serifa. Orientam-se assim para o texto e não apenas para os contextos já conquistados pela modernidade, como a sinalética, a imagem corporativa ou parcelas mais técnicas do design editorial.

## 2.5 Dos tipos digitais ao século XXI

### 2.5.1 A letra pós-moderna

Em meados dos anos 60, alguns estudantes da escola de design da Basileia revelavam-se contra os métodos de ensino excessivamente dogmáticos dos professores Emil Ruder e Armin Hofmann (Sesma, 2004). Ao comando da nova onda de protestos estava Wolfgang Weingart [1941- ]. A sua desobediência partia do conhecimento das normas e encaminhava-se para a busca artística na tipografia [fig. 1.68], a reivindicação da sua plasticidade e experimentalismo, dentro da prática profissional<sup>97</sup>. Nas palavras de Weingart (2000):

<sup>97</sup> O design gráfico pós-moderno não era uma reação apenas ao Estilo Internacional. Atrás dele escondem-se profundas alterações concetuais, enraizadas numa nova cultura e em novos valores sociais. Questões ligadas às relações da cultura, economia e política, assim como as questões relacionadas com a compreensão das relações espacio-temporais, e com a velocidade das transformações, aparecem também no pensamento destes autores. O pós-modernismo vai desde os ideais marxistas aos estruturalistas, sejam eles linguísticos (Saussure) ou antropológicos (Lévi Strauss). Todas estas correntes filosóficas primam, na sua essência, pela procura algo radical de novas formas de conhecimento. Não nos podemos esquecer também da herança crítica de Foucault e do pós-estruturalismo de Derrida como antecessores do pensamento pós-moderno.



Fig. 1.68 Wolfgang Weingart, experiências tipográficas, 1971. (Meggs, 2009, p. 606)



Fig. 1.69 Wim Crouwel, tipo *New Alphabet*, 1964.

It seemed as if everything that made me curious was forbidden: to question established typographic practice, change the rules, and to reevaluate its potential. I was motivated to provoke this stodgy profession and to stretch the typeshop's capabilities to the breaking point, and finally, to prove once again that typography is an art.<sup>98</sup> (p. 112)

O seu trabalho foi tão relevante que passou a lecionar na escola de Basileia, influenciando alunos como April Greiman [1948– ] e Dan Friedman [1945–1995] que popularizariam o *New Wave* americano. Também as escolas Cranbrook, Rhode Island School of Design e a California Institute of the Arts (CalArts) visavam o ensino do novo expressionismo tipográfico de dupla natureza – plástica e linguística – da letra, com a finalidade de gerar novos códigos estéticos que ampliassem os parâmetros da comunicação visual.

Da mistura de influências entre os alfabetos elementares universais da Bauhaus e os desenvolvimentos digitais de finais da década de 60 surge, em 1967, o alfabeto experimental *New Alphabet*, do designer holandês Wim Crouwel [1928– ].

Após uma visita à DRUPA<sup>99</sup> em 1966, Crouwel ficou entusiasmado com os avanços tecnológicos da primeira compositora eletrônica Digiset da empresa Hell. Crouwel queria adaptar o seu projeto para funcionar com as novas tecnologias, em vez de adaptar as tecnologias para satisfazer o projeto (Middendorp, 2004). O alfabeto foi desenvolvido de forma experimental como resposta às limitações da tecnologia de tubo de raios catódicos, com cada letra abstratamente construída por traços verticais e horizontais, algumas delas – g, j, s, w e z – praticamente irreconhecíveis [fig. 1.69]. Segundo Crouwel (2012), as maiúsculas eram indicadas por uma linha no topo do caráter e os caracteres duplos, como o m ou o w, eram formados por uma linha que sublinhava o n e o v. Os tipos convencionais podiam sofrer com essas limitações, porque o nível de detalhe não era alto o suficiente, restringindo a legibilidade. Para Crouwel (como citado em Kennedy, 2009), tratou-se de um exercício teórico: «The New Alphabet was over-the-top and never meant to be really used. It was unreadable»<sup>100</sup> (para. 5). O alfabeto de Crouwel questiona o design de tipos como forma de arte, comparando-os com a sua função prática no dia-a-dia (Middendorp, 2004). Como refere Crouwel (2012): «To me it was also clear that the typeface was not fit for use, but that it was designed for the sake of discussion»<sup>101</sup> (p. 14).

98 TL «Parecia que tudo o que me deixou curioso era proibido: questionar a prática tipográfica estabelecida, mudar as regras e reavaliar o seu potencial. Eu estava motivado na provocação desta profissão aborrecida e esticar as capacidades da oficina tipográfica até ao limite, e finalmente, provar mais uma vez que a tipografia é uma arte.»

99 DRUPA é a maior feira de artes gráficas, equipamentos de impressão, papel e acabamentos, que tem lugar a cada quatro anos em Düsseldorf, na Alemanha.

100 TL «O New Alphabet estava muito à frente e nunca pretendi que fosse realmente utilizado. Ele era ilegível.»

101 TL «Para mim, também ficou claro que o tipo de letra não estava apto para uso, mas que fora desenhado para gerar discussão.»

Segundo Poynor (2003), a complexidade e o excesso gráfico converteram-se na norma do design pós-moderno. O grande debate tipográfico foi o da legibilidade e a revolução digital facilitou e acelerou os processos de desenho e produção, ampliando exponencialmente o número de novos tipos disponíveis, subjetivos, espontâneos e emocionais. A maior parte situava-se no extremo diferente da ordem e objetividade visual propostas pelos tipos *Helvetica* ou *Univers*. Como refere o título do livro de Poynor, já não existem mais regras. As letras revisitam constantemente outros estilos, influenciadas também pelos métodos digitais. As variações de traço, peso e contraste são frequentes e as mutações e mesclagens constantes, tornam a classificação tipográfica uma tarefa cada vez mais ingrata. Nas últimas décadas do século XX, o manual e o digital coexistiram: o lápis, o pincel, a fotocopiadora, a máquina de escrever, o computador, o scanner e a impressora (Poynor, 2003). Como refere Cérezo (2002), a dificuldade em analisar este momento histórico deriva, precisamente, da profusão de estilos e, sobretudo, do facto de nenhum deles ser dominante.

### 2.5.2 Experimentalismo

Embora Crouwel tenha sido um visionário no desenvolvimento de um alfabeto que se adaptava às possibilidades e limitações das novas formas de representação eletrónica das letras, só em meados dos anos 80, com a divulgação entre os designers da primeira geração de computadores Macintosh e das primeiras impressoras laser, começam a surgir experiências no desenvolvimento de tipos digitais.

A primeira designer a tomar partido das limitações tecnológicas, das baixas resoluções dos ecrãs e de saída de impressão, assim como da baixa capacidade de processamento dos primeiros computadores para o design de tipos digitais, foi a checa Zuzana Licko [1961– ], cofundadora, com o holandês Rudy Vanderlans [1955– ], do gabinete de design Emigre Graphics, na Califórnia, em 1984.

Um ano mais tarde lançam a Emigre Fonts e surgem os primeiros tipos digitais de Licko: *Emperor*, *Oakland*, *Lo-Res* ou *Emigre*, que denotam a adaptação do desenho à grelha de píxeis como resultado das limitações tecnológicas. Estes tipos eram ainda desenvolvidos para serem reproduzidos em tamanhos específicos. Outros tipos como o *Citizen* e *Matrix*, de 1986, ou o *Journal*, de 1990, mostram como os tipos vetoriais podiam ser desenvolvidos para satisfazer a baixa capacidade de memória dos primeiros Macintosh (128k), nomeadamente, na simulação do desenho das curvas [fig. 1.70]. Nas palavras de Brighurst (2004): «Licko has exploited the harsh economies of digital plotting routines, slicing from control point to control point not with a knife, file or chisel but with digitized straight lines»<sup>102</sup> (pp. 134–135).



Fig. 1.70 Zuzana Licko, tipos *Emigre* (1984) e *Matrix* (1986). (Retirada de <http://www.emigre.com/EFfeature.php?di=105>)

102 TL «Licko explorou as severas economias das rotinas de plotagem digital, lapidando os seus tipos de um ponto de controle a outro não com um canivete, cinzel ou lima, mas com linhas retas digitalizadas.»





Fig. 1.71 Glenn A. Suokko (designer) e Emigre Graphics, capa para *Emigre* n.º 11, 1989. (Meggs, 2009, p. 631)

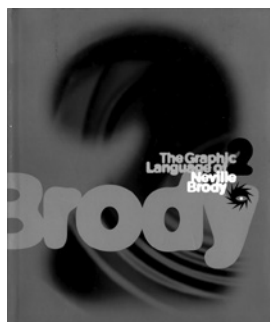


Fig. 1.72 Capa do segundo volume da publicação *The Graphic Language of Neville Brody*, 1994.

A revista *Emigre*, lançada também em 1984 por Rudy Vanderlans, Menno Meyjes e Marc Susan, funcionou como mostra das limitações e das possibilidades digitais, contribuindo ainda para o debate sobre a relevância das tecnologias digitais no futuro da profissão [fig. 1.71]. Pretendendo inicialmente ser uma revista sobre a atualidade, centrou-se posteriormente nas temáticas do design e, ainda mais tarde, em temas puramente tipográficos (Blackwell, 1998). Assim, segundo Hillner (2009), a *Emigre* manteve-se como a revista de design mais influente até à publicação do último número, em 2005. Foram divulgadas através dela fontes de autores como Barry Deck, Jonathan Barnbrook, Jeffery Keedy, John Downer, Frank Heine, Rudy Vanderlans e, claro, da própria Zuzana Licko. Devido à enorme difusão das fontes *Emigre* pelo mundo, o seu papel foi marcante na consolidação das pequenas fundições tipográficas digitais (*digital foundry*) como elementos de renovação e fundadores de novos nichos de mercado (Quelhas, 2006).

Na Europa, Neville Brody [1957–], designer inglês, influenciado pelas estéticas das vanguardas dos anos 20, do *punk* da década de 70, com slogans do tipo *we don't care* e *do it yourself* e do *grunge* da década de 80, transporta essas mesmas influências para a cultura popular, explorando as capacidades plásticas e expressivas da manipulação digital e conferindo uma nova vitalidade ao design gráfico londrino. Foi através da revista *The Face*, com a qual colaborou entre 1981 e 1986, que Brody explorou de forma mais consistente a nova linguagem gráfica e ganhou fama mundial. Ao trabalhar a tipografia de uma forma mais pessoal, desenhou para a revista uma série de fontes de caráter geométrico, demonstrando a força estética da geometria, como a *Industria*, desenvolvida entre 1984–90, ou a *Typeface Six*, entre 1986–91.

Brody reafirmou no seu trabalho *The death of typography*, publicado na revista *Touch* em 1986, a necessidade do abandono da tipografia moderna em favor da nova linguagem. Em 1988 surge o primeiro volume de *The graphic language of Neville Brody*, com textos de Jon Wozencroft sobre a obra de Brody, que se tornaria um sucesso de vendas e influenciaria a produção na década seguinte. O segundo volume [fig. 1.72] conta com uma das suas fontes mais reconhecidas na capa, a *FF Blur*<sup>103</sup>. Brody desenvolveu-a em 1991, através do desfoque de uma imagem a preto e branco de um tipo grotesco e criando, posteriormente, vetores do resultado.

No início da década de 90 surgem mais dois projetos tipográficos inovadores pela sua mão: a fundação da FontShop International (FSI), em parceria com o designer alemão Erik Spiekermann, e a publicação *FUSE*, em parceria com Jon Wozencroft, também publicada pela FSI. A FSI surgiu na senda de projetos bem-sucedidos de distribuição de tipos digitais, como a *Emigre Fonts* e, rapidamente, conquistou outros designers na distribuição dos seus tipos. Segundo Blackwell (1998), em 1997 a FSI tinha uma biblioteca de mais de mil tipos e o seu catálogo precisava de uma revisão trimestral para incluir os novos lançamentos. A publicação *FUSE* era dedicada

<sup>103</sup> Em 2011, o MoMA, Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, adicionou os primeiros tipos digitais à sua coleção permanente. *FF Blur* foi um dos 23 tipos escolhidos.

exclusivamente à tipografia digital experimental e procurou promover um diálogo sobre o atual estado da tipografia, assim como os seus efeitos sobre a comunicação. As edições foram marcadas pela publicação de uma série de fontes motivadas por temas predeterminados, para uso e modificação das suas características através da interação dos leitores/utilizadores. Recebendo contribuições de designers como Erik Spiekermann, Phil Baines [fig. 1.73], Rick Valicenti, David Carson e Tobias Frere-Jones, entre outros, a *FUSE* divulgou a mais inovadora e diversificada produção tipográfica da época<sup>104</sup>.

Inovadores naquilo a que González (2006) refere como os dois recursos base do design pós-moderno – a ironia e a analogia – foram também as propostas dos designers americanos Barry Deck, com a fonte *Template Gothic* e Scott Makella, com a *Dead History*, ambas de 1990 [fig. 1.74]. A primeira, como refere Poynor (1992), é de inspiração vernacular e de efeito futurista e a segunda é o resultado de uma criação híbrida, mostrando como o computador poderia funcionar como perfeita ferramenta de montagem. São dois exemplos da rutura com o purismo do modernismo que Brody anunciara. Como referiu Barry Deck (como citado em Emigre, n.d.), «I am really interested in type that isn't perfect. Type that reflects more truly the imperfect language of an imperfect world inhabited by imperfect beings»<sup>105</sup> (para. 3).

Deliberadamente «imperfeita», embora estranhamente lúcida, como reconhece Poynor (1992), a *Template Gothic* é suficientemente maleável para se adaptar a qualquer projeto de design.

Um dos designers a fazer uso da *Template Gothic* foi o californiano David Carson [1954– ] nos projetos editoriais fluídos e de grande dinamismo em que estava envolvido nos anos 90, como a *Beach Culture Magazine*, a *Surfer* e a mais reconhecida, *Ray Gun* [fig. 1.75]. Nesta última, possuindo uma grande liberdade de criação, Carson colocou a sua extrema ousadia ao serviço da revista, onde o erro era bem-vindo ou simulado. Imagens e grandes blocos de texto sofreram distorções e foram misturados criando, a cada página, composições imprevisíveis. Carson pretendeu restaurar no mundo da música, objeto da revista, a relação tátil e visual do design com o público. A sua obra foi também publicada nos influentes livros *The End of Print: the graphic design of David Carson* e *David Carson 2ndsight: Grafik Design after the End of Print*, da autoria de Lewis Blackwell. A estética de Carson levantou novamente a questão da importância da legibilidade em relação à expressão plástica e emotiva da tipografia. Aqui a facilidade de leitura é questionada como critério absoluto e o design entra numa nova fase, antítese do purismo modernista e adepto da irreverência, aquilo a que Helfand (2001) apelida de «culto do rasurado». Como refere Blackwell (1998), o objetivo da tipografia tinha passado a ser o de vestir, em vez de ser o de transmitir objetivamente um conteúdo. No entanto, e como salientam Friedl et al. (1998), embora os



Fig. 1.73 Phil Baines, *Can You (and Do You Want To) Read Me?*, cartaz para a FUSE 1, 1991. (Brody & Wozencroft, 2012)

## Template Gothic Dead History

Fig. 1.74 Barry Deck, *Template Gothic* e Scott Makella, *Dead History*, ambas de 1990.

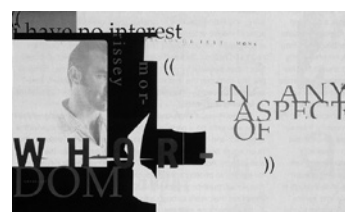


Fig. 1.75 David Carson, dupla página da revista *Ray Gun*, 1994. (Meggs, 2009, p. 634)

<sup>104</sup> A propósito, veja-se: Brody, N., & Wozencroft (2012). *FUSE 1–20. From Invention to Antimatter: Twenty years of Fuse*. Köln: Taschen.

<sup>105</sup> TL «Eu estou mesmo interessado em tipos que não são perfeitos. Tipos que refletem com autenticidade a linguagem imperfeita de um mundo imperfeito, habitado por seres imperfeitos».



conteúdos a ser comunicados nem sempre fossem fáceis de seguir, esse problema era resolvido pela aceitação das novas formas, especialmente, entre as gerações mais jovens. A tipografia pós-moderna insurge-se contra o caráter neutro na comunicação, argumentando que nenhuma tipografia por si só é legível. Como afirma Zuzana Licko (como citado em Vanderlans, 1990), é a familiaridade com determinada fonte que pode torná-la mais legível. É interessante verificar que tudo isto se relaciona com «a morte do autor» preconizada por Barthes (1987), segundo o qual, o construtor do significado já não era o autor, mas o leitor, que se tinha apropriado assim do significado através da interpretação. O objetivo era abrir as possibilidades interpretativas, contrariamente à modernidade. Um retorno ao espetáculo mediático por que tanto lutou Debord (1997).

Em suma, com a revolução digital no campo da tipografia, tudo parece possível e permitido, podendo a criação de novas fontes ser feita por qualquer pessoa com recursos mínimos, o que conduziu a um experimentalismo e proliferação de fontes levados ao extremo. Era, no entanto, bastante improvável que algumas dessas fontes de geração quase espontânea acabassem por se converter num tipo útil ou duradouro, mas não deixaram de demonstrar que os meios de produção e composição deixaram de se constituir como fatores decisivos na determinação do tempo despendido na criação tipográfica.

### 2.5.3 Revivalismos

ABCDEFGHI  
JKLMNOPQR  
STUVWXYZ  
abcdefghi  
jklmnopqr  
stuvwxyz  
1234567890  
**Galliard**

Fig. 1.76 Matthew Carter, tipo *Galliard*, na versão digital ITC *Galliard*, 1986.

Paralelamente à vaga experimentalista do *form follows fun*, uma corrente revivalista procurou transpor tipos clássicos para o novo meio digital, aproveitando os desenvolvimentos tecnológicos como o *PostScript* e o aumento da resolução das impressoras, permitindo uma fidelidade digital bem mais próxima dos desenhos originais.

O designer inglês Matthew Carter [1937– ] foi dos poucos que trabalhou em várias áreas da evolução técnica da tipografia, conferindo-lhe uma sensibilidade especial e uma enorme experiência prática. Carter colocou a sua experiência ao serviço da criação de tipos originais e de um conjunto grande de tipos revivalistas, mesmo antes da revolução digital. Em 1978 desenvolveu, para a fotocomposição, a partir de originais do tipo criado pelo francês Robert Granjon, *Galliard*, mais tarde licenciado pela International Typeface Corporation [fig. 1.76] (Bringinghurst, 2004; Lawson, 1990). O resultado é um tipo bem contrastado, com altura-x generosa e uma itálica muito legível. Não se trata de uma cópia fiel do tipo do século XVI, antes da combinação de conceitos tradicionais com as tecnologias do presente (Lawson, 1990). Como Carter reconheceu numa conferência em 2009: «I’m not a ‘nostalgist’, I don’t believe type should look like it did in the 15th

and 16th Centuries. You could describe me more of a ‘presentist’ given to typographical regressions»<sup>106</sup> (como citado em Hallmundur, 2009, para. 3).

*Miller* é um tipo de letra serifado de transição, lançado em 1997 pela fundição digital americana Font Bureau [fig. 1.77]. Foi desenhado por Matthew Carter, baseado no estilo *Scotch Roman*, originado a partir dos tipos cortados por Richard Austin em fundições de tipos em Glasgow, no início do século XIX (Middendorp, 2013a).

As versões de uso geral de *Miller* são *Miller Text* e *Miller Display* embora, desde a sua publicação, tenham dado origem a uma série de variantes, incluindo *Miller Daily*, *Miller Headline* e *Miller Deck*, e outras encomendadas para uso em publicações específicas, principalmente em jornais e revistas. Foram vários os designers da Font Bureau que expandiram a família, como refere Carter (como citado em Middendorp, 2013a):

**Miller Banner Roman** aa  
**Miller Banner Italic** aa  
**Miller Display Roman** aa  
**Miller Display Italic** aa  
**Miller Headline Roman** aa  
**Miller Headline Italic** aa  
**Miller Text Roman** aa  
**Miller Text Italic** aa

Fig. 1.77 Tipo *Miller*, nas versões *Banner*, *Display*, *Headline* e *Text*, 1997–2000.

*Miller* is a good case in point, because a number of different Font Bureau designers worked on that. Tobias Frere-Jones worked on it in an early stage, Cyrus Highsmith did a newspaper text version called *Miller Daily*. And then Richard Lipton did some sort of banner display version for very large sizes. So a lot of designers played a role in that.<sup>107</sup> (para. 40)

*Big Caslon*, de 1994, é um revivalismo do tipo *Caslon* criado para tamanhos *display*. Aqui Carter recorreu ao estudo dos tipos cortados em 1880, tendo por base uma segunda versão do original, o que o levou a proferir que se trata de um «revival of a revival» (como citado em Hallmundur, 2009).

ABCDefghijk  
 LMNOPQRStuVWX  
 Y&Z»→123456789♦

Fig. 1.78 Matthew Carter, tipo *Big Caslon*, 1994.

Como refere Berkson (2010), Caslon trabalhou durante o século XVIII e ainda não existia o conceito de que diferentes tamanhos deveriam ser coe-

106 TL «Eu não sou ‘nostálgico’, eu não acredito que os tipos devem ser parecidos com os dos séculos XV e XVI. Poderia descrever-me mais como uma pessoa do presente dada a regressões tipográficas.»

107 TL «Miller é um bom exemplo disso, porque vários designers diferentes da Font Bureau trabalharam nela. Tobias Frere-Jones trabalhou-a numa fase inicial, Cyrus Highsmith fez uma versão para jornal chamada *Miller Daily*. Posteriormente, Richard Lipton fez uma espécie de um tipo banner display para tamanhos muito grandes. Portanto, vários designers desempenharam um papel no seu desenvolvimento.»

REPORTING  
ALIENS·LAND·IN·BOSTON  
CRASHED  
JUMPER·CABLES  
INTERSTELLAR ENGINE TROUBLES  
63.2 VOLTS  
HEY REQUIRED A MECHANIC, PRONTO  
DORCHESER·SHOP  
BEAMS  
WICKED CHOWDAH

Fig. 1.79 Matthew Carter,  
tipo *Mantinia*, 1992.

*Snell  
Roundhand*

Fig. 1.80 Matthew Carter,  
tipo *Snell Roundhand*, 1990.

Adobe  
Garamond  
Utopia

Fig. 1.81 Robert Slimbach,  
tipos *Adobe Garamond* e  
*Utopia*, ambos de 1989.

rentes no seu desenho. Esse conceito estabeleceu-se no final do século XIX. No entanto, Carter procurou harmonizar o desenho das terminações caudais das letras, para criar um tipo mais compatível e coerente com a versão para texto [fig. 1.78]. Carter criou e lançou em 1992 um outro tipo, *Mantinia*, que se distinguiu por ser um tipo constituído exclusivamente por caixa alta, com alguns caracteres elevados, outros reduzidos e com belas ligaturas [fig. 1.79]. Tratou-se de uma homenagem de Carter ao *lettering* do pintor e gravador italiano Andrea Mantegna, que viveu entre 1431 e 1506. Também para a *Snell Roundhand*, criada originalmente para a fotocomposição em 1966, e lançada digitalmente em 1990, Carter não baseou a sua interpretação em tipos criados anteriores, mas sim na caligrafia do século XVII, do inglês Charles Snell [fig. 1.80]. Carter refere (como citado em Hallmundur, 2009) que a criação da *Snell Roundhand* só poderia ter lugar na tipografia digital por ser extremamente difícil reproduzir *kernings* tão apertados como o caso da ligatura de duplo num tipo metálico.

Para além destes tipos revivalistas, Carter foi também responsável pela criação de tipos originais como as ubíquas *Verdana*, em 1994, *Georgia*, em 1996, *Tahoma*, em 2006, ou a *Skia* desenvolvida entre 1993–99 o que, segundo Middendorp (2013a), faz de Carter o designer de tipos mais lido no mundo.

A Adobe lançou o programa *Adobe Originals*, em 1989, tendo como objetivo produzir fontes de qualidade estética intemporal e excelência técnica, com grande variedade de caracteres e pesos óticos (Adobe, n.d.a). Fazem parte da coleção mais de 100 fontes, entre revivalismos históricos e desenhos originais. Dois dos seus principais designers<sup>108</sup> foram Robert Slimbach [1956– ] e Carol Twombly [1959– ], contratados por Sumner Stone<sup>109</sup> [1945– ] para criarem famílias tipográficas para a Adobe. Na época, a revolução no *desktop publishing*<sup>110</sup> estava em pleno andamento e os designers tinham uma necessidade crescente de fontes digitais de alta qualidade. Logo nesse ano, Slimbach cria a *Adobe Garamond* e a *Utopia*, um revivalismo e um tipo original, que ampliavam os horizontes da tipografia digital [fig. 1.81]. Bronkhorst (como citado em Riggs, 2014c) comenta, da seguinte forma, a sua reação ao apreciar pela primeira vez a *Adobe Garamond*:

I said, 'What is that!? I have to have it!' That was the most important typeface they put out at the time. It had expert sets, old style numerals,

108 Em 1991, Robert Slimbach recebeu da ATypI o prémio Charles Peignot, atribuído a contribuições excecionais para a tipografia. Em 1994, Carol Twombly tornou-se a primeira mulher a receber a mesma distinção. Twombly renunciou à Adobe em 1999.

109 Sumner Stone foi o primeiro diretor de tipografia da Adobe e foi também o primeiro a criar uma superfamília tipográfica para *PostScript* – *Stone Serif*, *Stone Sans* e *Stone Informal*, lançada em 1987.

110 *Desktop Publishing* (DTP) termo proferido inicialmente por Paul Brainerd, presidente da Aldus Corporation, em 1984, pode ser traduzido livremente como edição eletrónica ou digital de documentos utilizando aplicações informáticas para a sua composição através de um computador pessoal.

true small caps – things real typographers wanted to use that weren't available at all in the current PostScript fonts.<sup>111</sup> (para. 33)

Sobre o desenho da *Utopia*, de eixo vertical como os tipos de transição, Stone (como citado em Riggs, 2014c) comenta:

Robert turned out Utopia, [which was] quite widely used in the newspaper field (...) [It was] an original design – not historical; some things in common with Melior, but definitely original. It was actually difficult to get people to come up with concepts about original designs – it's not easy to make originals.<sup>112</sup> (para. 19)

Em 1989, Twombly desenvolveu digitalmente um conjunto de tipos históricos como o *Lithos*, baseado nas letras gregas, o *Charlemagne*, baseado nas maiúsculas carolíngias e o *Trajan*, baseado nas famosas capitais romanas da coluna de Trajano, em Roma [fig. 1.82]. Segundo Stone (como citado por Riggs, 2014c), a *Trajan* é provavelmente o tipo *display* mais popular hoje em dia, tendo tido um sucesso incrível. A digitalização dos tipos de Caslon levaram-na a desenvolver a família revivalista *Adobe Caslon*, em 1990. O seu último projeto foi a *Chaparral*, desenvolvida desde 1997 e lançada pela Adobe em 2000, uma família original com pesos óticos vocacionados para texto. Foi ainda responsável pela coleção *Adobe Wood Type*, que pretendeu produzir revivalismos a partir de tipos de madeira, muito populares nos EUA.

Da autoria de Slimbach são dois revivalismos do tipo de Claude Garamond, a *Adobe Garamond*, de 1989, e a *Garamond Premier Pro*, de 2005, com pesos óticos (*Display*, *Subhead* e *Caption*), um de Nicolas Jenson, *Adobe Jenson*, de 1996, para além de um desenho baseado na manuscrita humanista, a *Brioso*, de 2002 [fig. 1.83]. Criou também tipos originais de forte inspiração histórica, principalmente das letras humanistas, como a *Minion*, em 1990 ou a *Arno*, em 2007. A *Warnock*, de 2000, embora tenha influências humanistas, as suas terminações rígidas tornam-na um tipo pós-moderno. A *Poetica*, de 1992, é um tipo chancelaresco e a *Kepler*, lançada em 1996 e redesenhada em 2003, é um desenho original baseado nos tipos modernos, uma das mais extensas famílias tipográficas, com 168 variantes. Slimbach (como citado em Riggs, 2014a) recorda os primeiros anos do início do programa:

The initial couple of years was the rise of the program. We were releasing advanced families for a number of years before other foundries began

111 TL «Eu disse, 'O que é isso?! Eu tenho que o ter!' Esse foi o tipo de letra mais importante que eles publicaram na altura. Tinha conjuntos de caracteres especiais [*expert sets*], algarismos para texto, versaletes verdadeiros – coisas que os tipógrafos profissionais queriam usar, que não estavam de todo disponíveis nas fontes PostScript atuais.»

112 TL «Robert acabou a utopia, [que foi] bastante utilizada na área dos jornais (...) [Foi] um design original – não histórico; algumas coisas em comum com a Melior, mas definitivamente original. Foi realmente difícil levar as pessoas a apresentarem conceitos sobre projetos originais – não é fácil fazer originais.»

LITHOS  
CHARLE  
MAGNE  
TRAJAN  
Adobe  
Caslon

Fig. 1.82 Carol Twombly, tipos *Lithos*, *Charlemagne* e *Trajan*, de 1989 e *Adobe Caslon*, de 1990.

Adobe Jenson  
Brioso  
Minion  
Arno  
Warnock  
*Poetica*  
Kepler

Fig. 1.83 Robert Slimbach, tipos *Adobe Jenson*, *Brioso*, *Minion*, *Arno*, *Warnock*, *Poetica* e *Kepler*.

to follow suit. With every release, we were doing something new that wasn't really in the world yet, pushing boundaries in both technology and design simultaneously. Extending capabilities. Reintroducing classic principles to modern type design that had been missing.<sup>113</sup> (para. 2)

Uma das principais contribuições do programa *Adobe Originals* foi provar que os tipos digitais podiam ser tão bons, senão melhores, que a nostalgia dos tipos de metal.

Seguindo os passos do programa *Adobe Originals*, que tinha acabado de introduzir aos designers conceitos como os algarismos para texto ou os versaletes, a *Hoefler Text* também ressuscitou tradições que, anteriormente, haviam sido centrais para o mundo da tipografia e impressão, como o uso de conjuntos extensos de ligaturas, capitais gravadas e arabescos renascentistas, além de criar novas tradições, como os versaletes itálicos e pontuação diferenciada para a caixa alta e caixa baixa (Hoefler & Co., n.d.c). Desenhada para a Apple por Jonathan Hoefler [1970– ] em 1991, e presente nos Macintosh desde o sistema 7.5, tornou-se uma das primeiras fontes criadas na senda de desenvolvimento de tipos digitais de qualidade, elevando simultaneamente o patamar para futuras criações [fig. 1.84].

Alguns dos seus tipos históricos mais conhecidos resultaram de encomendas, como o *HTF Didot*, de 1991, para a revista *Harper's Bazaar* e o *Requiem*, de 1992, para a revista *Travel & Leisure*. O primeiro resultou de um estudo aprofundado aos tipos modernos de Didot e o segundo foi inspirado na caligrafia da Alta Renascença, incluindo os exemplos presentes no manual de Arrighi, *Il Modo de Temperare ela Penne*, de 1523, e dos seus contemporâneos Giovanni Battista Palatino and Vespasiano Amphiareo (Hoefler & Co., n.d.d). *Requiem* possui várias variantes, incluindo um corte *display* e um ainda mais leve, *fine*, várias ligaturas e glifos alternativos no seu itálico, além de um conjunto de ornamentos e capitais decoradas.

A Jonathan Hoefler juntou-se Tobias Frere-Jones<sup>114</sup> [1970– ] e a empresa renomeou-se de Hoefler Type Foundry para Hoefler & Frere-Jones Type Foundry, em 2003.

Publicada em 2000, o tipo *Gotham* foi desenvolvido por Tobias Frere-Jones em resposta a uma encomenda da revista *GQ*. Inspirado inicialmente no *lettering* do terminal de autocarros de Nova Iorque, baseou-se, mais tarde, numa pesquisa aprofundada aos *letterings* da década de 30, em Nova Iorque:

## Hoefler Text HTF Didot Requiem Text Requiem Display

Fig. 1.84 Jonathan Hoefler, tipos *Hoefler Text*, *HTF Didot* e *Requiem*, nas variantes *Text* e *Display*.

113 TL «Os primeiros pares de anos foram de ascensão para o programa. Estávamos a lançar famílias avançadas de tipos vários anos antes de outras fundições começarem a seguir o exemplo. A cada lançamento, estávamos a fazer algo novo que realmente ainda não existia, a aumentar a fasquia tanto em tecnologia como em design simultaneamente. A ampliar as capacidades. Retoma princípios clássicos para design de tipos moderno, que estavam desaparecidos.»

114 A parceria de Hoefler & Frere-Jones iniciou-se em 1999 e durou até ao início de 2014, quando Frere-Jones abandonou a empresa processando Hoefler por alegada falta de compromisso nos 50% da empresa que pensava possuir em acordo verbal com Hoefler. Para mais informações, consulte-se: <http://theindustry.cc/2014/01/16/hfj-enters-lawsuit/> ou <http://nymag.com/news/features/jonathan-hoefler-tobias-frere-jones-2014-6/>

Gotham celebrates the attractive and unassuming lettering of the city. Public spaces are teeming with handmade sans serifs that share the same underlying structure, an engineer's idea of «basic lettering» that transcends both the characteristics of their materials and the mannerisms of their craftsmen.<sup>115</sup> (Hoeftler & Co., n.d.b, para. 2)

É um tipo sem serifa, geométrico, afável e funcional [fig. 1.85]. Foram ainda criadas a caixa baixa, o itálico e uma ampla gama de pesos. É considerado, na última década, como a versão americana do *Helvetica*, após ter alcançado enorme visibilidade e relevância ao formar parte ativa da campanha gráfica de Barack Obama às presidenciais de 2008 e ao ter sido selecionada para a tipografia corporativa do monumento em honra das vítimas do 11 de setembro a Freedom Tower [fig. 1.86] (Castro, 2011).

*Gotham* tornou-se o seu tipo de maior sucesso comercial (Fagone, 2014).

Como constata Castro (2011), desde finais dos anos 90, toda uma corrente de revivalismos de tipos sem serifa, grotescos e geométricos motivados pelos tipos do final do século XIX, na Alemanha e em Inglaterra, tem sido abordada por designers como Christian Schwartz, Laurenz Brunner, Kris Sowersby, François Rappo, Nick Shinn, Henrik Kubel, David Berlow, Erik Spiekermann, Akira Kobayashi e por fundições digitais como a Lineto, a P22, a FontShop ou a Linotype (com as *Linotype Originals*) que têm empreendido um minucioso trabalho de arqueologia tipográfica, trabalhando também nesta linha de investigação histórica. Este interesse revivalista demonstra como a investigação histórica, em si, continua a ser motor para a criação tipográfica, motivado pelos mais diversos fatores, desde as constantes evoluções tecnológicas às necessidades de satisfação e adaptação aos modelos e ideais contemporâneos.

#### 2.5.4 Famílias pós-modernas

Tal como os designers de tipos revivalistas, também os pós-modernos se dedicaram ao estudo detalhado das letras clássicas para a construção de novos tipos, no entanto, o resultado final não faz referência a um período ou estilo em particular, mas extrapola essa relação, dando assim origem a novas formas. Nas palavras de Bringhurst (2004): «Postmodern letterforms, like Postmodern buildings, frequently recycle and revise Neoclassical, Romantic and other premodern forms. At their best, they do so with an engaging lightness of touch and a fine sense of humor»<sup>116</sup> (p. 135).

King (1999) reflete também sobre a cada vez maior tentativa de

## Gotham

Fig. 1.85 Tobias Frere-Jones, tipo *Gotham*, 2000.



Fig. 1.86 Inscrição na Freedom Tower, com o tipo *Gotham*. (Garfield, 2010, p. 218)

<sup>115</sup> TL «Gotham celebra o *lettering* atraente e desprezioso da cidade. Os espaços públicos estão cheios de sem serifa artesanais que compartilham a mesma estrutura subjacente, a idéia de um engenheiro de «*lettering* de base» que transcende tanto as características de seus materiais como os maneirismos dos seus artesãos.»

<sup>116</sup> TL «As letras pós-modernas, assim como os edifícios pós-modernos, frequentemente revisitam e reciclam formas neoclássicas, românticas e outras formas pré-modernas. No seu melhor, fazem-no com uma leveza envolvente e com um apurado sentido de humor.»





Fig. 1.87 Jan van Krimpen, desenhos originais para o tipo *Romulus*, com e sem serifa. (Fotografias de Alice Savoie)

## Stone Sans

## Stone Serif

## Stone Informal

Fig. 1.88 Sumner Stone, família *Stone*, 1987.

## Rotis Sans

## Rotis Semi-Sans

## Rotis Serif

## Rotis Semi-Serif

Fig. 1.89 Otl Aicher, família *Rotis*, 1988.

harmonizar períodos, estruturas e formas distintas em famílias mais complexas: «That this kind of type design has recently become a preoccupation might be seen as the outcome of a broadly post-modern belief that it is possible to reconcile apparently incompatible historical chapters into a positive whole»<sup>117</sup> (p. 184).

A primeira tentativa conhecida de harmonização de um tipo serifado com um não serifado, como já se referiu, ocorreu pelas mãos do holandês Jan van Krimpen [1892–1958] quando, nos anos 30 desenvolveu o tipo *Romulus* [fig. 1.87]. O tipo acabou por ser inicialmente lançado pela Enschedé na sua vertente serifada e, de acordo com Lo Celso (2000), os pesos que criou para a versão sem serifa foram apenas produzidos pela Enshedé após a sua morte. Com um pensamento à frente no seu tempo, provando ser realmente inovador, este tipo precursor de Jan van Krimpen inspirou várias gerações de designers até à atualidade.

A família *Stone*, desenvolvida em 1987 por Sumner Stone, tornou-se o primeiro tipo digital original lançado pela Adobe Systems Inc. e era constituída por três subfamílias: uma versão serifada, *Stone Serif*; uma versão não serifada, *Stone Sans*; e uma versão informal<sup>118</sup>, *Stone Informal* [fig. 1.88]. Terá sido provavelmente das primeiras famílias a refletir sobre o conceito de uma superfamília no sentido biológico do termo, onde os filhos derivam dos pais. Um dos aspetos mais inovadores foi a criação da vertente *Informal* que, basicamente, consiste em formas itálicas desenhadas sob uma estrutura vertical. Embora esta vertente possa ter sido menos utilizada que as outras abriu, sem dúvida, caminho a uma maior experimentação no design de tipos (Lo Celso, 2000).

A família *Rotis*, desenvolvida em 1988 pelo designer alemão Otl Aicher [1922–1991], inaugurou a diversificação de estilos dentro de uma família, ampliando a sua versatilidade e adaptação a projetos mais vastos de aplicação tipográfica. O principal objetivo da *Rotis* foi desenvolver uma família de tipos que, ao combinar elementos serifados com não serifados, procurasse um novo padrão de reconhecimento, máxima legibilidade e velocidade de leitura (Macmillan, 2006). A família *Rotis* é assim composta por quatro subfamílias: *Rotis Sans* (*grotesque*, na designação original) sem serifas e com uma modulação mínima nos traços, *Rotis Semi-Sans* (*semigrotesque*) sem serifas, mas com modulação nos seus traços, *Rotis Serif* (*antiqua*) com serifas e *Rotis Semi-Serif* (*semiantiqua*) com serifas sugeridas ou insinuadas [fig. 1.89]. O seu desenho é facilmente reconhecido pela forma peculiar do c e do e, quase esticados verticalmente. No seu lançamento, essa mistura híbrida das serifadas com as sem serifas foi revolucionária e, apesar de ter sido criticada

117 TL «Que este design de tipos se tornou, recentemente, uma preocupação pode ser visto como o resultado de uma crença amplamente pós-moderna de que é possível conciliar momentos históricos aparentemente incompatíveis, num todo positivo.»

118 A ideia de um tipo informal não é muito clara, como o próprio Sumner Stone parece assumir, mesmo que ela derive da ideia de uma escrita informal (ele menciona máquinas de escrever e documentos pessoais) (Lo Celso, 2000).

pelos tradicionalistas<sup>119</sup>, tornou-se um sucesso comercial, principalmente na Europa (Leurs, 2013a). A família foi ampliada, em 2009, com as versões grego e cirílico e, em 2011, com a criação da *Rotis II Sans*, com desenho de Alice Savoie e Robin Nicholas para a Linotype. Estas sucessivas atualizações e expansões não são apenas reflexo da necessidade de adaptar os tipos às novas tecnologias, mas também um reflexo da demanda de famílias cada vez mais complexas e completas, como se constatará mais adiante.

FF Scala...		FF Scala Sans...	
		Light	<i>Light Italic</i>
Regular	<i>Italic</i>	Regular	<i>Italic</i>
Bold	<b><i>Bold Italic</i></b>	Bold	<b><i>Bold Italic</i></b>
		Black	<b><i>Black Italic</i></b>
CAPS	CAPS ITALIC	CAPS	CAPS ITALIC
CAPS BOLD	CAPS BOLD ITALIC	CAPS BOLD	CAPS BOLD ITALIC
Regular Condensed		Regular Condensed	
Bold Condensed		Bold Condensed	
DIAMOND			
CRYSTAL			
PEARL			
SAPHYR			

Fig. 1.90 Martin Majoor, família *Scala*, 1991-96 (FontFont, n.d.)

Em 1988, o holandês Martin Majoor [1960- ] trabalhava como designer gráfico do Muziekcentrum Vredenburg em Utrecht e, insatisfeito com as opções de fontes disponíveis, decidiu desenvolver um tipo mais completo, que incluísse algarismos para texto e versaletes, por exemplo, para o material corporativo do centro. Assim surgiu a *Scala*, uma família serifada romana que, em 1991, viria a ser lançada comercialmente pela FontShop, como parte da coleção FontFont [fig. 1.90]. Em 1993 a família foi ampliada com a versão não serifada humanista *Scala Sans*. Ambas as versões são complementares e seguem o mesmo princípio formal, mas com desenhos distintos. O próprio Majoor (2002) afirma que a sua filosofia de design de tipos se baseia na aplicação do mesmo princípio formal para a criação de várias famílias: *dois tipos, um princípio formal* [fig. 1.91].

Kinross (1992) chamou ao *Scala* um tipo para texto sem precedentes históricos exatos, mas enraizado na tradição e King (1999) reforça essa ideia



Fig. 1.91 Aplicação do mesmo princípio formal à *Scala* e *Scala Sans*. (Majoor, 2002)

<sup>119</sup> A este propósito, consulte-se também o artigo de Spiekermann, *Rotis: Is Rotis a typeface?*, disponível em: <http://spiekermann.com/en/rotis/>



## Nexus Serif

## Nexus Sans

## Nexus Mix

Fig. 1.92 Martin Majoor,  
família *Nexus*, 2004.

quando refere, a propósito das razões possíveis para o sucesso da *Scala*: «Scala's indeterminacy of historical reference, its ability to speak broadly of typographic tradition while shying away from commitment to any single historic model, might be responsible for its success»<sup>120</sup> (p. 228).

Num artigo publicado na revista *Eye*, Kinross (1995) define o trabalho de Majoor como «Modern Traditionalist», reforçando a ideia de um processo de trabalho inspirado na tradição, mas também inspirado pelas possibilidades das novas tecnologias. Como refere Majoor (como citado em Bil'ak, 2004), os versaletes advêm de uma tradição tipográfica antiga, mas desenhar algo como a *Scala Sans Italic Caps* não tinha sido feito anteriormente.

Em 1996 foi adicionada a família *Scala Jewels*, uma família decorativa em quatro variantes baseada na caixa alta da *Scala Sans Bold*, assim como a *Scala Hands*, uma fonte ornamental (*dingbat*) com desenhos de mãos (Majoor, 2000).

A família *Seria*, lançada em 2000, foi especificamente desenhada para textos literários e poesia (Macmillan, 2006). Tal como a *Scala*, também possui uma versão serifada e uma não serifada, mas distingue-se desta, entre outras razões, pelo comprimento dos ascendentes e descendentes e pelo desenho de uma segunda versão itálica com inclinação de apenas um grau.

Em 2004, Majoor desenvolve ainda a família *Nexus*, composta por três subfamílias: a serifada *Nexus Serif*; a não serifada *Nexus Sans* e a egípcia *Nexus Mix* [fig. 1.92]. A sua teoria de *dois tipos, um princípio formal* converte-se no *Nexus Principle: três tipos, um princípio formal* (Majoor, n.d.). No fundo, a sua filosofia de design de tipos baseia-se na aplicação do mesmo princípio formal para a criação de várias famílias (Castro, 2011).

Contemporâneo e antigo colega de turma de Majoor, o holandês Fred Smeijers [1961– ] é um dos mais reconhecidos<sup>121</sup> e respeitados designers de tipos. Embora tenha tido uma educação formal para o design de tipos, o seu interesse por compreender a história levou-o a perseguir uma forte investigação, quer prática, no ofício de puncionista, quer de reflexão teórica, expressa na sua obra *Counterpunch: making type in the sixteenth century, designing typefaces now*.

Essa experiência, informada pela prática, faz-se notar no desenho forte e simultaneamente refinado do seu tipo *Quadraat*, lançado em 1992 pela FontShop. Como refere Smeijers (2011b), *Quadraat* combina a elegância da renascença com ideias contemporâneas sobre a construção e forma. *Quadraat* foi o seu primeiro tipo disponível comercialmente. Posteriormente, cresceu como uma família, com e sem serifas (*Quadraat Sans*, lançada em 1997), versaletes, versão *display* e fontes para títulos, assim como uma ver-

120 TL «A indeterminação da referência histórica do tipo *Scala*, a sua capacidade de falar em termos gerais da tradição tipográfica enquanto se afasta do compromisso com qualquer modelo histórico único, pode ser responsável pelo seu sucesso.»

121 Em 2000, recebeu o prestigiado prémio Gerrit Noordzij, que distingue inovações no design de tipos e contribuições excecionais para o ensino da tipografia, atribuído pela Academia Real de Belas Artes de Haia. Em 2012, no âmbito da organização do III Encontro de Tipografia, que se realizou de 5 a 6 de outubro na Biblioteca Municipal Almeida Garrett, no Porto, foi possível ao investigador contar com a presença de Fred Smeijers como um dos oradores principais. Para mais informações, consulte-se: <http://www.esmae-ipp.pt/3et>



Fig. 1.93 Fred Smeijers, família *Quadraat*, 1992–2012.

são monoespaçada (Smeijers, 2003). A versão serifada foi ainda ampliada com uma versão em cirílico. A expansão da família *Quadraat* deve muito às alterações que, na última década surgiram na tipografia em busca da versatilidade [fig. 1.93]. Originalmente pensada para a produção de livros, após vários pedidos de designers para que a ampliasse com uma versão não serifada, a família continua a ser amplamente usada para todos os tipos de propósitos (Smeijers, 2003).

Referindo o grau de aprimoramento e detalhe do tipo *Quadraat*, Bringhurst (2004) comenta: «Some fine types were made during the late twentieth century, and this is one. It is not pretty; its beauty is deeper and stranger than that»<sup>122</sup> (p. 244).

Contrariamente ao desenvolvimento da família *Quadraat*, que foi ampliada ao longo dos tempos, a *Fresco*, lançada em 2003, foi uma família planeada de antemão. Como refere Smeijers (2003): «Its character can be described as a refreshment of traditional and conventional issues: being definitely a contemporary typeface, it shamelessly embraces all the good given by tradition»<sup>123</sup> (p. 99).

Ao lado da *Fresco* e *Fresco Sans*, Smeijers desenhou outras variantes estilísticas: *Fresco Plus*, *Fresco Plus Sans*, *Fresco Informal* e *Fresco Script*. A mais recente adição da família foi a *Fresco Arab*, desenvolvida em 2007 por Smeijers e Lara Assouad Khoury e distribuído pela OurType em 2010, que ampliou o alcance da família para o mundo árabe.

Outro designer de tipos a trabalhar na Holanda é Peter Bil'ak [1973– ] com o seu estúdio e fundição digital Typotheque, fundado em 1999. A sua primeira família, *Eureka*, publicada em 1998 pela FontShop foi, em 2000, ampliada com a versão sem serifa *Eureka Sans* e ainda com uma versão monoespaçada, em 2001, a *Eureka Mono* [fig. 1.94]. Bil'ak prestou especial atenção às línguas que fazem uso de vários caracteres acentuados, como a eslovaca, por exemplo, tendo produzido um tipo que lhes confere alguma notoriedade, possuindo um baixo contraste, altura-x baixa, ascendentes e descendentes longos. Nele Bil'ak teve como objetivo reconciliar as qualidades dos tipos humanistas com as características dos grotescos (Crewdson, 2004). As serifa longas produzem um equilíbrio visual com os acentos também alongados, dando a este tipo um efeito distinto.

Eureka  
Eureka Sans  
Eureka Mono

Fig. 1.94 Peter Bil'ak, família *Eureka*, 1998–2001.

122 TL «Alguns tipos refinados foram feitos no final do século XX, e esse certamente é um deles. Ele não é apenas bonito; a sua beleza é mais estranha e mais profunda que isso.»

123 TL «O seu caráter pode ser descritos como uma renovação de aspetos tradicionais e convencionais: sendo definitivamente um tipo contemporâneo, ele abraça descaradamente todo o bem dado pela tradição.»

# Fedra Sans

# Fedra Serif A

# Fedra Serif B

Fig. 1.95 Peter Bil'ak, família *Fedra*, 2002–2007.

A família *Fedra* foi a primeira a ser lançada pela sua fundição, a Typotheque, sendo considerada por Thomson (2010) uma reação mais madura aos conceitos empregues no desenvolvimento da primeira família *Eureka*. Foi desenvolvida em contraciclo com a filosofia de Majoor, isto é, primeiro foi produzida a versão sem serifa, *Fedra Sans*, em 2002, e só em 2007 deram as versões serifadas, *Fedra Serif A* e *Fedra Serif B* [fig. 1.95]. Como refere Thomson (2010), o termo «sintético» foi introduzido por Bil'ak em relação à *Fedra Serif* e é nesse membro da família que a combinação de diferentes táticas e técnicas, resultando numa construção sintética, é mais óbvia. A este propósito Bil'ak (2003) refere: «The spirit of continuity is crucial: each new creation is an answer to what has come before and each new typeface contains accumulated knowledge»<sup>124</sup> (para. 5).

Mais tarde foram ainda desenvolvidos os alfabetos Árabe, Hindi e Arménio para a família *Fedra*.

Como refere Bringhurst (2004), os designers pós-modernos provaram que é possível incutir nas formas neoclássicas e românticas e no eixo racionalista uma genuína energia caligráfica.

## 2.5.5 Letras multifuncionais

A necessidade de fontes que se adaptem aos mais diversos meios e métodos de reprodução, somada à agilidade do processo digital de desenho e ampliação de fontes, deu origem às fontes destinadas à produção de textos informativos e de rápido consumo, afastando-as dos aspetos culturais destinados aos textos literários (Mandel, 2006).

Erik Spiekermann [1947– ], um dos fundadores da FontShop International e da coleção de tipos originais FontFont, desenhou um conjunto de tipos caracterizados por serem desenvolvidos como respostas objetivas a problemas específicos. Dirigiu um conjunto de projetos de design de identidades corporativas e projetos de sinalética para empresas como a Volkswagen, Bosch, Skoda, Audi, Lexus, Aeroporto de Düsseldorf e os caminhos de ferro da Alemanha, Deutsche Bahn.

No desenvolvimento de tipos de letra sempre preferiu trabalhar com restrições e criou a maior parte dos seus tipos com colaborações. Spiekermann é exímio na direção de projetos e no recrutamento de novos designers para ajudarem no processo de produção dos seus tipos. Como ele próprio admite, «I'm not somebody like Peter Schoeffer, who made the type for Gutenberg and probably engraved his own matrices. I'm more like Stanley Morison – he was an art director, and I have never pretended to be otherwise»<sup>125</sup> (Spiekermann, como citado em Middendorp, 2004, para. 32).

124 TL «O espírito de continuidade é crucial: cada nova criação é uma resposta para o que veio antes e cada novo tipo de letra contém conhecimento acumulado.»

125 TL «Eu não sou alguém como Peter Schoeffer, que fez o tipo de Gutenberg e provavelmente gravou as suas próprias matrizes. Eu sou mais como Stanley Morison – ele era um diretor de arte, e eu nunca pretendi ser de outro modo.»

A *Officina* foi desenhada por Spiekermann durante os anos 80 e completada com a ajuda do designer holandês Just van Rossum, nas versões *Officina Sans* e *Officina Serif*, como uma família utilitária para substituir o texto datilografado nas correspondências de escritório [fig. 1.96]. Tem a aparência remanescente de tecnologias anteriores, mas foi desenhada para melhorar a legibilidade quando impressa em dispositivos de baixa resolução, como as impressoras laser, daí o caráter forte dos seus traços. Trata-se de um tipo humanista com formas algo condensadas e híbridas entre a influência caligráfica e as formas modernistas geométricas. A versão serifada tem terminações robustas para resistir à baixa qualidade de impressão. Como confirma Lo Celso (2000), *Officina* tornou-se um dos tipos mais populares dos anos 90 e provou ser popular em muitas mais áreas. Nas palavras de Spiekermann (como citado em Linotype, n.d.):

Once Officina got picked up by the trendsetters to denote ‘coolness’, it had lost its innocence. No pretending anymore that it only needed two weights for office correspondence. As a face used in magazines and advertising, it needed proper headline weights and one more weight in between the original Book and Bold.<sup>126</sup> (para. 1)

No final dos anos 90, o designer Ole Schäfer ajudou a ampliar a família com cinco pesos e respetivos itálicos.



## Officina Sans Officina Serif

Fig. 1.96 Erik Spiekermann, família *Officina*, 1990–2003.

Fig. 1.97 Erik Spiekermann, família *Meta*, 1991–2007.

*Meta* foi desenvolvida por encomenda para substituir o tipo *Helvetica* no Deutsche Bundespost, sistema alemão de correios [fig. 1.97]. Para isso, precisava de ser um tipo muito legível em tamanhos pequenos, mesmo em papéis menos nobres, neutro, económico em espaço, com pesos claramente definidos e com caracteres suficientemente distintos para não gerarem dúvida (Spiekermann, 1987). Em resposta ao desafio, Spiekermann criou um tipo sem serifa humanista, com itálicos verdadeiros e robusto quanto baste para aguentar os piores maus tratos, desde grandes reduções, à impressão de baixa resolução em papéis menos nobres. As aberturas são generosas quando comparadas com o tipo *Helvetica*, ajudando assim a promover a legibilidade, principalmente em corpos mais pequenos. A caixa baixa l tem uma

<sup>126</sup> TL «A Officina perdeu a sua inocência quando foi escolhida pelos formadores de opinião para denotar o espírito da época. Acabara de fazer de conta que ele só precisava de dois pesos para correspondência de escritório. Como tipo utilizado em revistas e publicidade, precisava de pesos vocacionados para títulos e mais um peso entre o *book* original e o *bold*.»

l 1 l g

Fig. 1.98 Carateres l, 1 e I, atestam preocupações com a legibilidade. Outro carácter com desenho particular é o g com o laço aberto.

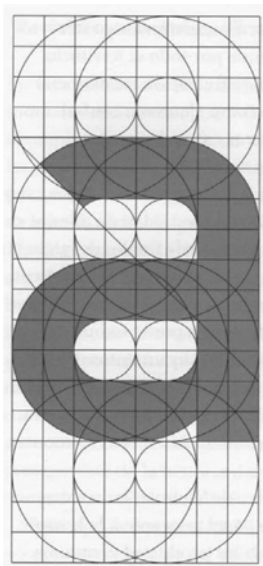


Fig. 1.99 Esquema de construção da letra a do tipo DIN 1451. (Castro, 2011, p. 222)

terminação curvada para não se confundir com o, 1 e I. Outro carácter particular é o g, de estrutura binocular com o laço aberto [fig. 1.98]. Embora não tenha sido aceite pelos correios, foi lançada em 1991 como uma FontFont e a sua versatilidade fez dela uma das famílias mais utilizadas na década de 90, o que levou Spiekermann e Ginger (2003) a elevá-la, de forma algo duvidosa, à «Helvetica dos anos 90».

Em colaboração com os designers de tipos Christian Schwartz [1977– ] e Kris Sowersby [1981– ], Spiekermann criou a versão serifada *Meta Serif*, em 2007<sup>127</sup>. O objetivo foi criar uma relação estável e complementar, partilhando as mesmas características de solidez, simplicidade e cor da *Meta*, mas oferecendo uma nova expressividade, ritmo e energia (Hallmundur, 2008). As suas serifas robustas foram desenvolvidas tendo em conta a sua aplicação em revistas e jornais. Nas palavras de Schwartz (comunicação pessoal, 2007, janeiro 24, como citado em FontShop, n.d.b): «It has the warmth and seriousness of the Economist text face, so it will work for magazines, and the sturdiness of a good news face»<sup>128</sup> (para. 11).

*FF DIN* é um redesenho feito pelo holandês Albert-Jan Pool [1960– ] para a FontFont, em 1995, a partir das letras utilizadas na sinalética das estradas alemãs, que traduziam a informação de forma neutra e objetiva, sem ostentação estética e ornamental, onde a sua forma está determinada pela sua função<sup>129</sup>. Spiekermann pediu-lhe que criasse um tipo revivalista da velha *DIN*<sup>130</sup>, mas com umas formas mais subtis e funcionais para todo o tipo de contextos (Castro, 2011). O desenho original possuía apenas duas variantes, a *DIN Mittelschrift* e *DIN Engschrift*, mais condensada. Tratava-se de um tipo sem serifas construído geometricamente, o que lhe conferia proporções algo estranhas [fig. 1.99]. A nova versão possui traços horizontais mais finos e curvas mais fluídas que humanizam as formas originais e ganham em legibilidade, tendo ainda sido adicionados itálicos verdadeiros, uma série de pesos e novos glifos (FontShop, n.d.a). Estas subtilidades formais aproximam-na dos modelos tipográficos de um tipo neutro e universal, com uma sólida aparência que modula as suas formas mediante correções visuais que melhoram a legibilidade e a versatilidade (Castro, 2011).

Como refere Castro (2011), uma das situações mais interessantes é o facto de este ser um tipo criado pela indústria e para a indústria, exclusivamente técnico e funcional, que hoje faz parte da ideologia do

127 Para saber mais sobre o processo de criação colaborativo, consulte-se *The Story of FF Meta Serif: A conversation between designers reveals their creation process*, disponível em: <http://www.meta Serif.com/story/>

128 TL «Tem o calor e a seriedade do tipo utilizado no jornal Economist, por isso funcionará em revistas, e a robustez de um bom tipo para jornais.»

129 Em 2009, a Linotype lançou no mercado o seu próprio revival, denominado *DIN Next*, com design supervisionado por Akira Kobayashi, com Sandra Winter e Tom Grace, possuindo 21 fontes. Mais informações em:

<http://www.linotype.com/517415/DINNext-family.html?site=details>

130 Deutsches Institut für Normung acordou, em 1936, que a norma DIN 1451 regeria o tipo padrão para áreas como a tecnologia, trânsito, administração e comércio. O desenho era para ser utilizado na sinalética das estradas alemãs e nos números das portas.



Fig. 1.100 Albert-Jan Pool, família *FF DIN*, 1995–2010. (TwoPoints.Net, 2011, p. 7)

design. O êxito deste tipo fundamenta-se, em grande medida, numa certa aparência de fiabilidade, na necessidade de confiança através das formas racionais e contidas, sem os excessos formais e a experimentação da tipografia pós-moderna. Segundo Pool (como citado em TwoPoints.Net, 2011) são três as razões desse sucesso: a neutralidade, o poder do *marketing* da FontShop e o facto de apenas ter melhorado a qualidade do tipo original, expandido a família com respeito pelas intenções iniciais da *DIN*. O Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMa) escolheu-o para a sua coleção de tipos digitais. Albert-Jan Pool considerou esta aquisição um marco no processo de reconhecimento geral do design de tipos de letra como uma arte aplicada, tal como a arquitetura ou o design industrial.

A *FF DIN* tornou-se uma superfamília<sup>131</sup> com cinco pesos distribuídos pela *FF DIN*, pelas suas versões condensada e arredondada, *FF DIN Condensed* e *FF DIN Rounded*, esta última lançada em 2010, assim como as versões em grego e cirílico [fig. 1.100].

Desenvolvida entre 1994–99 por Luc(as) de Groot [1963– ], a superfamília *Thesis* [fig. 1.101] surgiu da insatisfação do seu autor face à indisponibilidade de bons tipos de letra corporativos (LucasFonts, n.d.).

A *Thesis* compõe-se de três subfamílias: *TheSans*, *TheMix* e *TheSerif*, que correspondem às versões sem serifa, semi-serifada e serifada. Cada uma delas possui 24 variantes, o que a converte numa das famílias mais extensas do panorama tipográfico atual. O seu traçado está baseado nas ferramentas clássicas de escrita, feito que a identifica como tipo humanista. Apesar de possuir um baixo contraste, as suas curvas e eixo de modulação refletem um foco tradicional de construção cursiva. As 144 variantes mantêm a coerência em todos os pesos. A tecnologia digital jogou aqui uma cartada decisiva para a coerência interna, uma vez que muitas das variantes foram criadas com a

<sup>131</sup> Veja-se a definição de superfamília na p. 222.



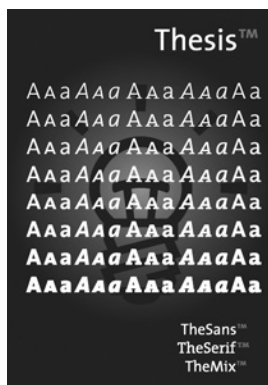


Fig. 1.101 Luc(as) de Groot, superfamília *Thesis*, 1995-2010. (Blackwell, 1998, p. 156)

ajuda de *software* de criação de fontes, interpolando os seus pesos de acordo com as teorias de interpolação de Luc(as) de Groot<sup>132</sup>. Sem a tecnologia digital atual não seria possível a criação de uma família tão vasta. As suas 144 variantes não parecem ser um universo de referência fácil. Como conclui Lo Celso (2000), um programa tão vasto, mesmo continuado por um período longo de tempo, seria inconcebível sem computadores.

O sistema<sup>133</sup> foi ainda ampliado com subfamílias para usos especializados, como a *TheSans Mono*, *TheSans Hair*, *TheSans Typewriter*, *TheSans Arabic*. Respetivamente, uma versão monoespaçada para ser utilizada em código de computador ou usos similares, uma série de sete pesos ultrafinos para títulos de revistas e publicidade, um conjunto de quatro tipos de simulação datilográfica e a versão árabe da versão sem serifa, tornando a *Thesis* uma superfamília sem rival na época.

É interessante verificar uma alteração de paradigma dos anos 80 para os anos 90. Nos anos 80, as criações tipográficas realizavam-se para responder a necessidades concretas do cliente e, no final dos anos 90, era necessário retomar as questões de âmbito universal e desenvolver desenhos mais versáteis, homogêneos e uniformes, que atendessem às carências de âmbito corporativo que se tornaram cada vez mais globais.

Como refere a página de Internet da LucasFonts (n.d.): «Thesis pioneered the concept of the all-purpose type system or superfamily which has since become such an important tool for the discerning typographer»<sup>134</sup> (para. 2).

O mesmo se nota nas famílias de tipos criadas na última década para o design editorial e de jornais que, perante a ameaça do digital e dos desafios da *web* social, tiveram que adotar estratégias identitárias diferenciadoras.

Lo Celso (2000) conclui que o design de tipos tem uma natureza sistémica, de família, por si só. Ao desenhar um tipo, o designer tem que confrontar cada forma, com outra na busca de uma uniformidade, consistência e unidade a que um tipo aspira. As diferentes fontes que uma família contempla devem relacionar-se também. O resultado, ou seja, a consistência que daí advém, é um dos parâmetros que nos permite julgar a qualidade de um tipo.

<sup>132</sup> Para mais informações, consulte-se:

<http://www.lucasfonts.com/about/interpolation-theory/>

A teoria de interpolação pressupõe que um peso intermédio óticamente correto entre dois extremos (como, por exemplo, *light* e *black*) não é calculado por uma fórmula linear através da média, mas um pouco abaixo desta. De Groot inventou uma fórmula científica para quantificar essa ideia (Middendorp, 2004). A interpolação ótica *b*, nas três hastas *a* (mais fina), *b* (interpolação) e *c* (mais grossa), é definida como a média geométrica de *a* e *c*, ou seja,  $b^2 = ac$  (em oposição à média aritmética linear).

<sup>133</sup> O sistema (*The system*), deu origem à abreviatura que dá nome ao tipo – *Thesis*.

<sup>134</sup> TL «A Thesis foi pioneira no conceito de sistema de tipos multifuncionais ou superfamílias que, desde então, se tornou uma ferramenta tão importante para o tipógrafo mais exigente.»

### 3 A evolução técnica e tecnológica

«Not everything about type can be explained by knowledge of the broad-nib pen»<sup>135</sup> (Smeijers, 2011a, p. 14).

A evolução dos aspetos técnicos e tecnológicos, assim como as suas influências na produção de tipos até à atualidade serão focados neste tópico. Nesse sentido, apresenta-se um panorama da evolução dos sistemas e métodos de impressão e composição tipográfica que se consideraram mais relevantes. Mandel (2006) classifica, cronologicamente, as revoluções tecnológicas em quatro etapas: a Impressão, a Composição Mecânica, a Fotocomposição e a Era Eletrónica. Já Pohlen (2011) subdivide dois grandes núcleos na evolução técnica, tomando em conta o veículo de transmissão: a tipografia de meios impressos, que se iniciara com Gutenberg no decénio de 1450, e a tipografia de ecrã (*screen typography*), que ganharia forma cerca de quinhentos anos mais tarde. Optou-se por abordar, através de saltos cronológicos, os momentos que fizeram evoluir esta indústria desde a criação dos tipos de Gutenberg à composição manual, linotipia, monotipia, impressão bidimensional, fotocomposição, letras de decalque, máquinas de escrever e a tipografia digital.

#### 3.1 Da fundição de tipos à composição manual

Embora seja de conhecimento mais geral que Gutenberg adaptou os seus conhecimentos de joalheiro à produção de tipos, pouco se sabe em concreto sobre o seu método de produção, sendo ainda hoje alvo de várias investigações e especulações. Smeijers (2011a) especula sobre as verdadeiras intenções de Gutenberg:

His [Gutenberg] ideal would have been to make type indistinguishable from formal writing. So the goal of typography at first had nothing to do with type or design: it had everything to do with saving time. Producing multiple copies of books faster than they could be written was the point of typography: no more and no less.<sup>136</sup> (p. 43)

No entanto, e como referem Baines e Haslam (2002), desde 1470, o processo de produção de punções ter-se-á estabelecido, tornando-se base para a produção de tipos por mais de 300 anos.

O processo de produção de tipos [fig. 1.102-1.104] iniciou-se com a

135 TL «Nem tudo sobre tipografia pode ser explicado pelo conhecimento da caneta de aparo cortado.»

136 TL «O seu [Gutenberg] ideal teria sido fazer o tipo indissociável da escrita formal. Assim, o objetivo da tipografia no início não tinha nada a ver com o tipo ou o design: tinha tudo a ver com economia de tempo. A produção de várias cópias de livros, mais rapidamente do que eles poderiam ser escritos, foi o foco de tipografia: nem mais, nem menos.»



Fig. 1.102 Punção, matriz e molde ajustável. Gravura do início do século XIX a ilustrar o sistema de Gutenberg para a fundição de tipos. Um punção de aço é usado para cunhar a forma da letra numa matriz de metal mais macio. Depois da sua justificação, a matriz é encaixada na parte inferior do molde ajustável e é preenchido com uma liga de chumbo derretido para moldar o tipo. Após o arrefecimento da liga, o molde ajustável é aberto e o tipo é retirado.

a) punção;  
b) matriz;  
c) molde ajustável (com matriz retirada para mostrar o H recém-fundido);  
d-e) molde ajustável aberto para que se possa retirar o H recém-fundido).  
(Meggs, 2009, p. 97)

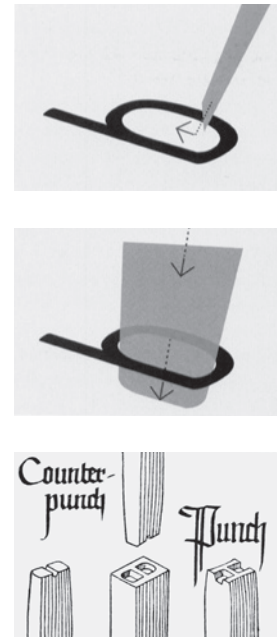
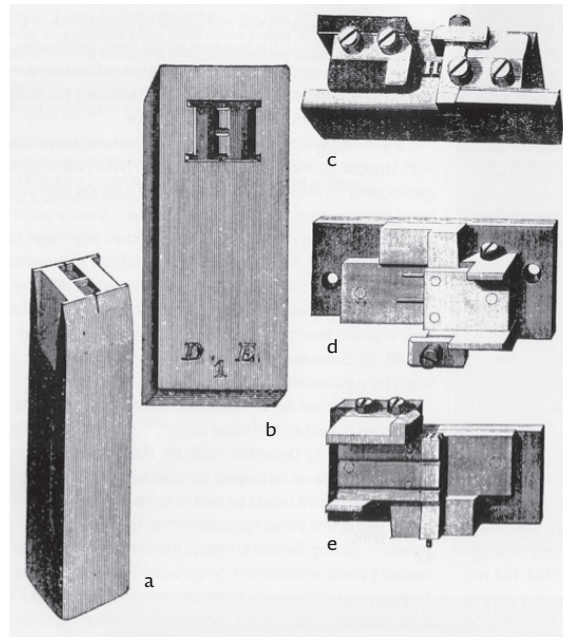


Fig. 1.103 Contrapunção. Existem duas formas de criar as contraformas dos caracteres. Uma obtém-se através do escavar da contraforma recorrendo a um buril (em cima, à direita); a outra é através do uso de contrapunções usados para gravar essas formas por pressão no punção, através de um golpe vertical (ao centro, à direita).

(Beier, 2012, p. 33)

Fig. 1.104 Ilustração de Rudolf Koch sobre o uso de contrapunções (em baixo, à direita).  
(Adaptada de Tracy, 1986, p. 33)

gravação<sup>137</sup> da forma invertida do caráter na extremidade de uma barra de aço, chamada de punção, criando a forma em alto-relevo. Era necessário um punção para cada caráter e, para cada tamanho, eram necessários novos punções. Eram utilizadas várias ferramentas para a gravação do punção. As formas exteriores dos caracteres eram normalmente esculpidas com limas e buris, e as contraformas eram obtidas pelo uso de contrapunções<sup>138</sup>. Embora os espaços negativos das letras pudessem ser escavados por gravação, o uso de contrapunções trazia mais vantagens (preferido por J. M. Fleischmann,

137 Gravação, abertura ou corte. «Os punções são «abertos», porque para a sua execução foram realizadas «ferramentas» designadas por contra punções, o que distingue esta actividade da mera gravação, Fred Smeijers (2011, p. 85) e Warren Chappell (1971) acrescentam mais a este respeito, distinguindo que os punções são objetos tridimensionais resultantes de um processo escultórico, que não se limita a uma gravação como a conhecemos habitualmente sobre um plano de madeira ou metal. No entanto, a expressão gravador de punções não pode ser considerada incorreta, porque podem ser executados punções sem se recorrer à utilização de contra punções.» (Rúben Dias, TypeShares [Facebook group], 2014, março 7)

«O acto de abrir/gravar punções implica as duas técnicas quer chamemos ao executante abridor ou gravador. Por isso é uma questão de escolha. A razão porque prefiro gravador é a de que, apesar das contra-formas serem abertas com contra-punções esse não é o caso para todas as letras e mesmo nas letras cujos «olhos» foram abertos com uma contra-punção há todo o trabalho de remoção de material à volta da letra. Parece-me que «gravador» é mais abrangente e genérico suficiente, mas concordo que «abridor» tem muito mais classe, até porque a parte da contra-punção é a mais interessante.» (Rui Abreu, TypeShares [Facebook group], 2014, março 7)

138 Contrapunções são elementos semelhantes a punções que representam as contraformas das letras, ou seja, o seu espaço interior, em positivo. Eram usados para gravar essas formas por pressão no punção, através de um golpe vertical. As principais vantagens do uso de contrapunções são a possibilidade de serem usados para mais do que um caráter. Por exemplo, a contraforma do b, d, p e q era a mesma, em boa parte. Os contrapunções permitem sistematizar e acelerar o processo de produção, ao mesmo tempo que o torna mais preciso, contribuindo para a eficiência geral do trabalho.

Johannes Enschedé e Fournier), promovendo a precisão, regularidade rítmica e diminuindo o tempo de criação das contraformas das formas das letras, tornando o processo mais eficiente. O escavar das contraformas era mais utilizado para cortar formas mais complexas, principalmente não latinas. Por vezes, o puncionista poderia usar as duas técnicas ao mesmo tempo, mas o seu uso, como constata Smeijers (2011a), era inconsistente e, como o mesmo relembra, a repetição de formas é um fator fundamental no design de tipos. À medida que a gravação da letra ocorria, podia ser testada a sua forma, utilizando para isso provas de fumo. As provas de fumo obtinham-se através do escurecimento da face do punção com o fumo de uma chama de vela e posterior impressão. Era possível, à época, que um puncionista conseguisse gravar quatro punções por dia. Alguns caracteres eram mais fáceis de obter do que outros. Como relembra Baines e Haslam (2002) embora o puncionista tivesse que trabalhar com o tamanho real do punção, conseguia criar tipos tão pequenos quanto 3,5 pontos, graças à precisão proporcionada pelo trabalho com aço. Depois de criado, o punção era endurecido e pressionado com uma pancada sobre uma superfície feita de um metal mais mole, como o cobre, criando a forma em baixo-relevo. Posteriormente, esse bloco era limado em todas as faces, num processo conhecido por justificação, uma retificação para eliminar deformidades, definir a largura do carácter e o seu alinhamento. O resultado era conhecido como uma matriz. Essa matriz era colocada num molde ajustável<sup>139</sup> e, utilizando uma liga metálica líquida (mistura de chumbo, estanho e antimónio), o tipo era fundido. No entanto, como refere Smeijers (2011a), o importante não terá sido a invenção do molde ajustável em si, mas o conceito que levou à sua criação:

This mould is a valuable invention, and quite commonly regarded as the thing that was really invented in the invention of printing. But it is of secondary importance. The crucial new thing was the concept that led to the adjustable mould.<sup>140</sup> (p. 62)

Depois de fundidos, e removido o material desnecessário dos tipos, era-lhes dada uma altura uniforme e eram colocados nas caixas para uso na composição manual<sup>141</sup>.

139 O molde era ajustável relativamente à largura do carácter, permitindo a criação de tipos mais largos no mesmo molde, assim como a extração do tipo de forma célere.

140 TL «Este molde é uma invenção valiosa, e muito comumente considerado como a coisa que realmente foi inventada na invenção da imprensa. Mas é de importância secundária. A novidade fundamental foi o conceito que conduziu ao molde ajustável.»

141 Na composição manual, compor significa formar o texto desejado com a sequência correta dos tipos retirados das caixas (Heitlinger, 2006). Esta organização dos tipos móveis em compartimentos separados deu origem às expressões «caixa baixa» e «caixa alta», pois os tipos referentes às letras maiúsculas, usados em menor número, eram organizados em gavetas ou compartimentos que ficavam acima das que continham os tipos de letras minúsculas.

Esta técnica difundiu-se pela Europa e os impressores produziam as suas próprias matrizes e fundiam os tipos. No final do século XV, a técnica tipográfica já estava caracterizada como um ofício. Como refere Smeijers (2011a): «By the time that Christopher Plantin was working in Antwerp, from the 1550s onwards, this activity of punchcutting has become a separate profession, although a very small and select one, about which it is hard to generalize»<sup>142</sup> (p. 65).

No período dos incunábulo (c. 1450–1500), os ofícios de produção de tipos, composição, impressão e publicação eram todos feitos dentro de portas mas, com o passar do tempo, estes ofícios começaram a separar-se. O indivíduo encarregue de gravar os punções era conhecido como punctionista e era frequentemente também o designer. No entanto, como menciona Smeijers (2011a): «The man who cut the punches were the designers of typefaces; though ‘design’ in our modern sense of planning, and drawing-as-instruction, had not then begun. (...) design in this sense could not happen in cutting punches by hand»<sup>143</sup> (p. 55). Claude Garamond, William Caslon I, Nicolas Kis, Pierre Simon Fournier e Giambattista Bodoni eram todos assim. Outros punctionistas trabalhavam diretamente financiados por um impressor ou empresa, ou ainda por conta própria. Exemplos disso foram Francesco Griffo, que trabalhou para Aldus Manutius e John Handy que trabalhou para John Baskerville [fig. 1.105]. Como refere Carter (2002), «They needed great skill and experience and could only be done economically after a long specialized training»<sup>144</sup> (p. 10). Claude Garamond foi o primeiro a transformar a atividade do punctionista numa atividade comercial, vendendo punções e matrizes para outros impressores. Os tipos tornaram-se assim mercadorias, mas as limitações dos impressores com cada um a usar os seus próprios tipos, com os seus tamanhos específicos tornou a sua troca complexa. Dava-se assim início à complicada história do desenvolvimento dos sistemas de medição de caracteres. A ideia de que diferentes tamanhos de tipo deveriam relacionar-se de uma forma lógica uns com os outros foi inicialmente apontada na publicação *Mechanical Exercises*, de 1683, pelo impressor Joseph Moxon. Posteriormente, Pierre Simon Fournier, em 1737, sistematizou o ponto tipográfico num sistema duodecimal. Embora o sistema de Fournier tenha sido rapidamente adotado em França e na Holanda, foi substituído em 1783 pela versão de François-Ambroise Didot, que relacionava os tamanhos com medidas mais diretamente associadas à contemporaneidade.

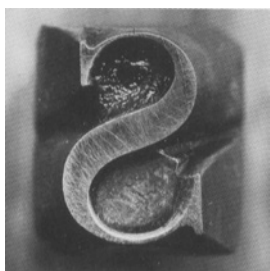


Fig. 1.105 Punção do carácter s do tipo *Baskerville*.

(Baines & Haslam, 2002, p. 74)

<sup>142</sup> TL «No momento em que Christopher Plantin estava a trabalhar em Antuérpia, a partir dos anos 1550 em diante, essa atividade de cortar punções tornou-se uma profissão separada, embora pequena e distinta, sobre a qual é difícil generalizar.»

<sup>143</sup> TL «O homem que cortou os punções foi o designer do tipo de letra; embora ‘design’ no nosso sentido moderno de projeto e desenho-como-instrução, não existia ainda. (...) design, nesse sentido, não poderia acontecer no corte de punções à mão.»

<sup>144</sup> TL «Os punctionistas necessitavam de ter grande habilidade e experiência, o que só poderia dar resultados economicamente sustentáveis depois de um longo período de treino especializado.»

Segundo Baines e Haslam (2002), torna-se claro que o processo técnico de produção de tipos não restringia a criatividade ou a capacidade de invenção por parte dos puncionistas. As únicas restrições estavam do lado dos processos de impressão. Fournier, no seu *Manuel Typographique*, de 1764, refere a importância de uma profundidade adequada para as contraformas das letras alertando, no entanto:

If this occurs, it is a proof that the ink in question is muddy and therefore bad, because, if it cause the letter to fill, it will also thicken the strokes, a thing which ought never to be allowed in a printing-house. It is not right to blame the letter for the fault of the ink, as is not uncommonly done; hence I have thought fit to emphasize the point here.<sup>145</sup>  
(Fournier [trad. Carter, 1930], como citado em Smeijers, 2011a, p. 100)

Outro aspeto relevante é o facto do puncionista estar mais próximo de um escultor do que de um designer de letras, como constata Smeijers (2011a):

The sixteenth-century punchcutter supplied a product whose final purpose was to print: to give a two-dimensional image. But in making punches, the punchcutter had to think about letters three-dimensionally. In this respect, the punchcutter is nearer to a sculptor than someone who can draw neat 'typographic' letters.<sup>146</sup> (p. 84)

O puncionista tinha que pensar de forma abstrata e não se limitar à ideia isolada da forma da letra, tendo em conta a sua ocorrência na escrita, com o seu fluir linear, a sua melodia e o seu ritmo. Como recorda Mandel (1993):

The punch-cutter cheated as he worked out his engraving in order to get round all these phenomena of optical distortion, as well as taking into account the distortions due to inking, and pressure of plate on paper, during the printing process.<sup>147</sup> (p. 11)

A este propósito, Pohlen (2011) fala no crescimento autónomo de uma forma de arte através dos puncionistas e Smeijers (2011a) acrescenta: «Soon for both printers and punchcutters the reference point was not manuscripts

145 TL «Se isso ocorrer, é uma prova de que a tinta em questão é barrenta e, portanto, má, porque, se ela causar o preenchimento da letra, também vai engrossar os traços, algo que nunca deveria ser permitido numa casa de impressão. Não é correto culpar a letra pela falha da tinta, como não raras vezes acontece; daí que tenha pensado numa forma de enfatizar este ponto aqui.»

146 TL «O puncionista do século XVI forneceu um produto cujo objetivo final era a impressão: obter-se uma imagem bidimensional. Mas na realização dos punções, o puncionista tinha que pensar nas letras tridimensionalmente. A este respeito, o puncionista está mais próximo de um escultor do que alguém que pode desenhar puras letras 'tipográficas'.»

147 TL «O puncionista fazia batota enquanto elaborava a sua gravura, a fim de contornar todos esses fenómenos de distorção óptica, bem como tendo em conta as distorções devido à tintagem e pressão da prensa no papel, durante o processo de impressão.»



Fig. 1.106 Compondedor.  
(Haslam, 2011, p. 59)

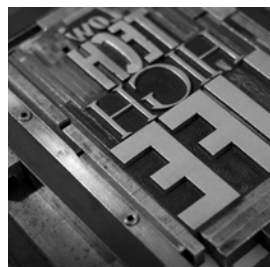


Fig. 1.107 Forma.  
(Fotografia de Rui Abreu)



Fig. 1.108 Caixotins.

but rather the work of a more successful competitor printer. Punchcutters began to imitate punchcutters and not scribes<sup>148</sup> (p. 71). Smeijers (2011a) termina referindo que nasceu assim o design de tipos.

A composição manual é o mesmo sistema usado por Gutenberg, em 1455, na produção da *Bíblia de 42 linhas*, na cidade de Mainz e é também o mais antigo. Foi usado desde o século XV até finais do século XIX, com poucas alterações no sistema original. No processo de composição manual, os tipos móveis de metal são organizados individualmente e montados em sequência invertida num compondedor<sup>149</sup>, para formar palavras e linhas de texto [fig. 1.106]. Eram posteriormente colocados na forma<sup>150</sup>, onde se reuniam os parágrafos para formar colunas de texto numa página [fig. 1.107]. Após a impressão dos tipos, a forma era desmontada e os tipos devolvidos em compartimentos separados e reordenados – nos caixotins<sup>151</sup> – para que pudessem ser usados novamente [fig. 1.108].

Importa referir que os tipos de metal são produzidos a partir de matrizes específicas para cada corpo, que apresentam variações de desenho para cada um dos tamanhos [fig. 1.109]. Em geral, tamanhos maiores podem assumir um contraste maior e ser ligeiramente mais estreitos; já os tamanhos menores teriam menor contraste, maior largura e também uma altura-x mais elevada.



Fig. 1.109 Compensações  
óticas. Letra n de corpo 12 e  
8 pontos do tipo *Caledonia*,  
ampliadas para a mesma  
dimensão.  
(Tracy, 1986, p. 39)

148 TL «Rapidamente, tanto para impressores e puncionistas, o ponto de referência já não era os manuscritos, mas sim o trabalho de um impressor concorrente melhor sucedido. Os puncionistas começaram a imitar outros puncionistas e não os escribas.»

149 O compondedor é o instrumento de que se serve o tipógrafo para a colocação de caracteres formando linhas de uma determinada largura. Trata-se de uma peça em madeira ou em metal, ferro, níquel ou cobre, de dimensões variadas, segundo a medida de composição a que se destina. Serve para juntar as letras umas às outras, formando palavras e pequenas frases, ajustadas entre si, a partir de uma medida previamente definida, formando linhas de uma determinada largura. Tem na extremidade direita um bloco fixo, e, correndo ao longo do ângulo reto que forma o compondedor, tem, num perfeito ajustamento, um outro bloco que se fixa em qualquer ponto desejado, formando a medida ou justificação. Há compondedores de diferentes larguras e comprimentos: os mais pequenos servem a composição a cheio (obra de livro, jornal, etc.), trabalhos comerciais e de fantasia, e os maiores para compor cartazes e posters. A versão que atualmente se conhece do compondedor com ajuste móvel foi desenvolvida, em Lyon, por Humberto Rey, em 1796 (Durão, 2003; Pedro, 1948; Silva, 1908). «O compondedor é não só a principal ferramenta do compositor manual como um objeto pessoal que este (geralmente) adquire e percorre o seu trajecto profissional, de oficina em oficina» (Durão, 2003, p. 317).

150 Forma é toda a chapa ou composição, já imposta e apertada, que se acha em condições de entrar na máquina para posterior impressão (Durão, 2003; Pedro, 1948; Silva, 1908).

151 Caixotim designa o espaço ou cavidade que, formando parte da caixa (ou gaveta), se destina a receber os caracteres representativos das letras – os tipos (Pedro, 1948). Cada compartimento em que se divide a caixa (ou gaveta) tipográfica (Silva, 1908).



Conhece-se pouco sobre os prelos<sup>152</sup> utilizados pelos primeiros impressores tipográficos, embora se suponha que a prensa de Gutenberg [fig. 1.110] tenha derivado das prensas usadas na produção de vinho, que datam do antigo período romano (Twyman, 1999). A partir de então vários impressores contribuíram para o melhoramento dos prelos, substituindo aos poucos a madeira por elementos metálicos, menos suscetíveis de desgaste, como o fez o holandês Willem Blaew criando o chamado «prelo holandês». O francês François-Ambroise Didot [1730-1804], por volta de 1780, alterou o desenho da alavanca, para que se pudesse levantar e baixar num único movimento duplicando, assim, o seu potencial de produção. Finalmente, em 1804 o inglês Charles Stanhope contribuiu com a construção de um prelo integralmente metálico [fig. 1.111] que melhor satisfazia as necessidades da indústria das artes gráficas nas primeiras décadas do século XIX (Canaveira, 1996). O prelo Stanhope não era somente mais resistente do que os prelos de madeira, mas também requeria um menor esforço físico no seu acionamento, tornando assim possível imprimir mais cópias por hora do que os prelos de madeira (Jury, 2012).

Durante a primeira metade do século XIX, a emergente sociedade industrial teve de atender às novas exigências sem precedentes na divulgação de novas ideias sobre a sociedade, a política e a religião, juntamente com a educação da força de trabalho exigida pelas novas indústrias. Para alcançar esta nova demanda pela quantidade, a era industrial inventou novas máquinas para todas as tarefas tipográficas, desde sistemas de impressão mais rápidos, à mecanização da composição, produção de punções e matrizes (Mandel, 1993).

Como refere Tracy (1986): «The most significant event, though, was the mecanising of punch-cutting. It removed an obstacle to the progress of mechanical typesetting, and was thereby the indirect cause of the decline of type founding as a trade»<sup>153</sup> (p. 35).

No início do século XIX, os norte-americanos Linn Boyd Benton [1844-1932] e R. V. Waldo inventaram uma série de equipamentos mecânicos<sup>154</sup> para automatização dos processos de criação de punções e matrizes, incluindo o pantógrafo de punções<sup>155</sup>, um instrumento que ajudou a solidificar a profissão de designer de tipos e a industrializar o processo de produção. Até então, os desenhos dos caracteres de um alfabeto eram reinterpretados pelo punccionista, na produção de punções e matrizes [fig. 1.112]. Com o pantógrafo de Benton, foi possível duplicar rapidamente punções e ma-



Fig. 1.110 Ilustração dos primeiros prelos de fabrico artesanal. (Pedro, 1946, p. 20)

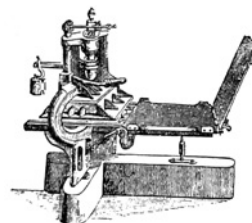


Fig. 1.111 Prelo Stanhope. (Pedro, 1946, p. 20)

<sup>152</sup> Antes da invenção da máquina de impressão cilíndrica, o prelo designava uma pequena máquina movida manualmente para abreviar o trabalho de tiragem de provas ou impressão de documentos com tipos móveis (Durão, 2003).

<sup>153</sup> TL «O evento mais significativo, porém, foi a mecanização do corte de punções. Ela removeu um obstáculo para o progresso de composição mecânica, e foi assim a causa indireta do declínio da fundição de tipos como um comércio.»

<sup>154</sup> Segundo Silva (1908), as tentativas de composição mecânica parecem datar de 1816, e de um compositor de Londres, Benjamim Forster.

<sup>155</sup> O pantógrafo foi inventado em 1603 pelo astrónomo e jesuíta alemão Christoph Scheiner. A adaptação do princípio ao pantógrafo de Benton sucedeu em 1885.

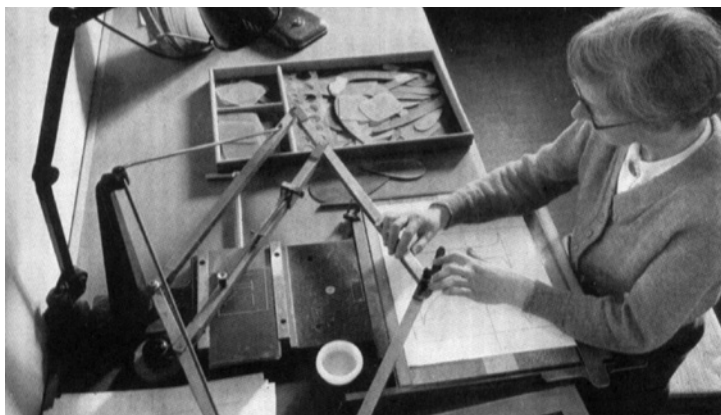


Fig. 1.112 Operadora da Monotype a utilizar o pantógrafo para mapear o desenho de um caráter para um molde de cera, c. 1956. (Baines & Haslam, 2002, p. 77)



Fig. 1.113 Operador a usar a matriz previamente desenvolvida em latão como molde para através do pantógrafo replicar a matriz numa escala reduzida. (Osterer & Stamm, 2009, p. 24)

trizes a partir do desenho de um caráter para o metal, com interferências mínimas. Note-se que, à época, fruto do fervor e da demanda do período da Revolução Industrial, partindo de um desenho apenas era possível produzir tipos no tamanho que fosse necessário, ignorando-se assim os ajustes e as compensações óticas observadas e valorizadas pelos anteriores puncionistas como essenciais para a legibilidade – o objetivo principal de qualquer escrita (Carter, 1937). Valorizava-se a rapidez em detrimento da legibilidade e facilidade de leitura. O novo sistema mecânico fez com que o design de tipos se alterasse de um ofício físico para um processo subdividido em duas etapas: design e produção, com muitas mais pessoas envolvidas. O puncionista tornou-se um executor de desenhos de outros [fig. 1.113].

Como refere Tracy (1986):

The differences in the method are not important. The significant thing is that for the first time the type design now existed on paper on the form of accurate drawings – because type making had changed from a manual craft to a species of precision engineering.<sup>156</sup> (p. 37)

Por volta de 1920, todo o processo de manufatura de tipos transformou-se passou a ser produzido em massa e desenvolvido em ambiente fabril<sup>157</sup>.

### 3.2 Composição mecânica ou composição a quente

A composição mecânica de tipos rapidamente seguiu os inventos de Benton e Waldo. Surgiram duas grandes variantes cujos nomes sintetizam as suas particularidades.

<sup>156</sup> TL «As diferenças no método não são importantes. O importante é que, pela primeira vez, o design de tipos agora existia no papel na forma de desenhos precisos – porque a produção de tipos alterou-se de um ofício manual para uma espécie de engenharia de precisão.»

<sup>157</sup> O processo de abertura de punções mecânico da Monotype é explicado por Baines e Haslam (2002, p. 77).



### 3.2.1 Linotipia

A Linotype foi a primeira máquina de composição e fundição de tipos, inventada em 1886 pelo alemão, aprendiz de relojoeiro, Ottmar Mergenthaler [1854-1889], e bastante modificada com o passar dos anos. Linotipia é o termo usado para composições de tipos feitas numa Linotype. A Linotype produzia linhas inteiras (*a-Line-of-type*), compondo em matrizes, justificando e fundindo. Todo o aparato mecânico da Linotype – armazém de matrizes<sup>158</sup>, teclado, mecanismo de fundição e mecanismos de distribuição – servia para compor textos em corpos pequenos para leitura [fig. 1.114-1.118]. A máquina fundia uma linha de cada vez, com base nas matrizes de tipos que eram organizadas em linha, através da utilização de um teclado. Efetuada a fundição, as matrizes eram reorganizadas automaticamente<sup>159</sup> no armazém de matrizes para posterior utilização.

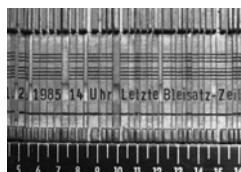
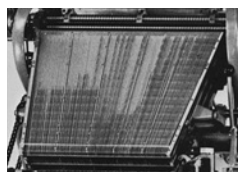
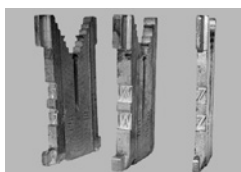


Fig. 1.114 Linotype Europa. No centro encontra-se o teclado e no topo o armazém de matrizes. (Osterer & Stamm, 2009, p. 129)

Fig. 1.115 Matrizes duplas com peso *regular* e *semibold*. Para uma correta reorganização, cada matriz possui um padrão de dentes distinto. (Osterer & Stamm, 2009, p. 129)

Fig. 1.116 O rolo dentado em cima do armazém de matrizes segura as matrizes até serem distribuídas e caírem no respetivo canal do armazém de matrizes. (Osterer & Stamm, 2009, p. 129)

Fig. 1.117 Os caracteres ao contrário, na face traseira das matrizes permitiam que o compositor verificasse a linha antes de seguir para fundição. (Osterer & Stamm, 2009, p. 129)

Fig. 1.118 A nova linha fundida era endurecida e colocada na forma junto das outras linhas. (Osterer & Stamm, 2009, p. 129)

Para Brighurst (2004), a Linotype tinha três limitações fortes no que ao desenho de tipos e composição diz respeito: o  *Kerning* praticamente impossível sem o auxílio de matrizes especiais, o espaço em<sup>160</sup>, que era dividido em apenas dezoito unidades e o casamento de itálicas e romanas, que precisavam de ter a mesma largura. Como salienta Mandel (1993), esta última limitação destruiu a unidade rítmica das palavras<sup>161</sup>. O mesmo problema verificava-se em combinações de peso ou estilo, por exemplo, um romano com um negro ou versaletes. Apesar da aceleração do processo de composição, a impressão final acabava por revelar o tratamento mecânico da composição, sem as sutilezas da composição manual.

<sup>158</sup> *Magazine* é o termo inglês. A tradução para *armazém de matrizes* foi adaptada do *Manual do Typographo* de Libânio da Silva (1908, p. 302).

<sup>159</sup> As matrizes eram organizadas graças à diferença de ressaltos que tinham entre si, em relação a uma peça correspondente por onde deslizam. Cada um vai caindo onde lhe compete, a tomar o seu lugar (Silva, 1908).

<sup>160</sup> O espaço em (*em space* ou *em square*) é uma importante medida tipográfica, que será a base para outras medidas do tipo. «A unidade de medida relativa a um dado corpo de letra. A largura de um em é igual ao corpo do tipo que está sendo medido. Por exemplo, um Espaço em é de 12 pt (doze pontos). O nome é derivado da largura da letra M, a mais larga do alfabeto, na maior parte dos tipos» (Rocha, 2005, p. 39).

<sup>161</sup> Relembre-se que, tradicionalmente, as itálicas são mais estreitas do que as romanas.

Segundo Rocha (2005), a composição mecânica aumentou a produtividade até seis vezes que a composição manual. Assim sendo, não é difícil perceber que tenham sido máquinas muito utilizadas na composição acelerada de jornais. A Linotype produzia impressos a baixo custo, intensificando a informação de massas (Heitlinger, 2006). O que importava era a produtividade, em detrimento da qualidade do impresso e da saúde dos operadores expostos ao chumbo, a «doença do ofício».

Com o passar dos anos, a Linotype recebeu um conjunto de aperfeiçoamentos como, por exemplo, a colocação de um duplo armazém, com que se podem compor quatro caracteres diferentes do mesmo corpo ou dois de cada corpo (Silva, 1908). Um dos principais problemas apontados a este tipo de máquinas que fundem linha-a-linha é o prejuízo nas emendas, havendo que se inutilizar todo o trabalho de uma linha onde possa existir necessidade de correção<sup>162</sup>. Outra situação relevante é o próprio mecanismo em si que, quando não lubrificado ou limpo convenientemente, faz com que as matrizes demorem a cair pelo canal. Isso poderia originar erros no texto, não necessariamente atribuídos ao compositor, mas à operacionalidade da máquina, que podia soltar umas matrizes mais lentamente do que outras, gerando erros de sequência de letras na composição final.

Em 1912, após o término das patentes da Linotype, surgiu a Intertype, uma máquina concorrente. Outras máquinas de composição mecânica por fundição de linhas completas foram a Typograph, a Monolyne, a Barotype, a Nova, a Neotype, entre outras (Canaveira, 1996; Silva, 1908).

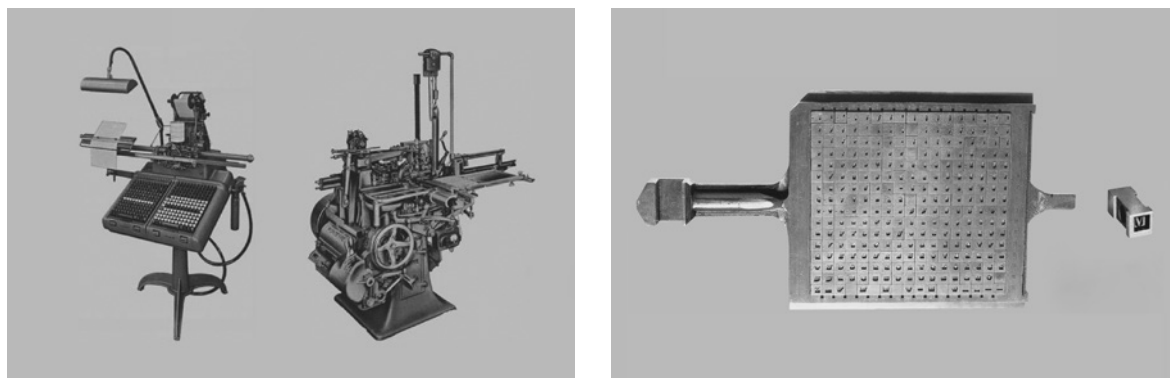
### 3.2.2 Monotipia

Em 1887, outra máquina de composição tipográfica prometia superar algumas limitações da Linotype. A Monotype foi concebida pelo americano Tolbert Lanston e a diferença principal face à Linotype era que, ao invés de fundir uma linha inteira junta, a Monotype fundia caracteres individuais – daí seu nome. Estas composição, Linotype e Monotype, ficaram mais tarde conhecidas como sistemas de *composição a quente*, para se diferenciarem de outros processos que não fundiam tipos com metal derretido, chamados então de *composição a frio*.

A Monotype era composta por dois mecanismos diferentes, sendo cada um deles acionado por ar comprimido – um terminal semelhante a uma máquina de escrever e um sistema de saída, uma fundidora [fig. 1.119–1.120]. O terminal tinha um teclado grande que incluía sete alfabetos completos, assim como símbolos não alfabéticos. O teclado tinha como finalidade perfurar uma fita de papel. Essa fita acionava, posteriormente, o sistema de

<sup>162</sup> A composição mecânica era muito menos suscetível a erros do que a composição manual, desde que a gralha de caixa, filha da distribuição, deixa de existir, como deixa de existir a letra virada, a de outro caráter, etc. As emendas de pontuação, os saltos ou repetições eram suscetíveis de se darem num ou noutro género de composição (Silva, 1908).

saída (ou máquina fundidora) que funde e compõe as letras em 12 passos<sup>163</sup>. A caixa das matrizes continha originalmente 225 matrizes. O rolo de fita perfurado podia servir para novas utilizações, já que o movimento da máquina não o danificava.



Em ambos os sistemas, Linotype e Monotype, as matrizes impunham restrições ao designer, porque todos os caracteres tinham que ocupar a mesma largura (Baines & Haslam, 2002). Os principais avanços da monotipia em relação à linotipia, segundo Bringhurst (2004) e Baines e Haslam (2002) são: a possibilidade de *kerning* posterior, já que os tipos são individuais; uma maior gama de alfabetos e símbolos não alfabéticos, dado ao seu teclado maior; itálicas e romanas com larguras independentes e, por fim, a possibilidade de se fundir caracteres acima de 24 pontos, já que a linotipo não o permitia. Como refere Bringhurst (2006): «Monotype machine is a portable typeset foundry as much as it is a composing machine»<sup>164</sup> (p. 138). A Monotype rendia melhor na composição editorial de livros e permitia correções pontuais, em proveito da qualidade final do impresso.

Em 1911, a Ludlow, desenvolvida por Washington I Ludlow e William Reade em Chicago, tinha a capacidade de fundir tipos maiores destinados principalmente a títulos.

Outras máquinas de composição mecânica por fundição de letras isoladas foram a Meray-Rozar, a Calendoli, entre outras (Silva, 1908). Todas estas instituições desenvolveram volumosos catálogos de fontes para uso nos seus respetivos equipamentos. Durante anos, experientes designers e profissionais estiveram envolvidos em projetos tipográficos orientados para a composição mecânica que hoje se tornaram clássicos, como os tipos *Century*, *Bookman*, *Cheltenham*, *Metro* e *Caledonia*. Na sua maioria, foram adaptados para o sistema de fotocomposição e, posteriormente, desenvolvidos para o sistema digital (Rocha, 2005).

Como refere Heitlinger (2006), passaram a ser as empresas de compo-

Fig. 1.119 Monotype. Módulo de teclado, com mais de 300 teclas para seis alfabetos e 30 teclas adicionais para justificação. Módulo de fundição de tipos nos corpos de 5 até 14 pontos. No máximo, recorrendo a uma extensão própria podia fundir até 36 pontos. (Osterer & Stamm, 2009, p. 86)

Fig. 1.120 A caixa de matrizes continha até 272 matrizes intermutáveis. Em cada linha todas as matrizes tinham que ter o mesmo número de unidades. (Osterer & Stamm, 2009, p. 86)

<sup>163</sup> Para uma explicação dessas doze operações, veja-se o *Manual do Typographo* de Libânio da Silva (1908, pp. 311-312).

<sup>164</sup> TL «A máquina da Monotype é tanto uma fundição tipográfica portátil quanto uma máquina de composição.»

sição mecânica, como a Linotype e a Monotype, a orientar a produção de novos tipos, monopolizando cada vez mais o negócio tipográfico e levando, consequentemente, fundições pequenas à falência.

Lentamente, as fundições tiveram de reduzir a produção de tipos para texto corrido e voltar-se para a fabricação de caracteres para títulos, utilizados em cartazes e na publicidade (Mandel, 2006).

Paralelamente a estas novas empresas, outras continuaram a fundir caracteres para a composição manual, numa liga mais resistente, para aumentar a sua longevidade<sup>165</sup>. Os tipos eram produzidos segundo os novos modelos mecânicos, mas os designers não estavam limitados a um sistema fixo de unidades ou falta de *kerning* (Baines & Haslam, 2002). Como salienta Mandel (2006): «Com a produção industrial de caracteres, a escrita tornou-se numa *mercadoria* com destino universal, sem qualquer particularidade aparente, objetivando uma melhor rentabilidade» (p. 141).

A composição mecânica e a impressão tipográfica começaram o seu declínio com o advento de sistemas de fotocomposição e impressão *offset* a partir da década de 50, embora o seu uso corrente se verifique até às décadas de 70 e 80, principalmente em jornais (Baines & Haslam, 2002).

### 3.3 Impressão bidimensional

Na evolução dos processos de impressão, outro marco importante foi o desenvolvimento tecnológico dos sistemas planos (ou planográficos), iniciados de forma experimental ainda no século XVIII e que se expandiriam a partir da segunda metade do século XX. A tipografia, até então um processo tridimensional do conceito inicial ao objeto final, acabou por perder o atributo tátil e visual que resultava da pressão mecânica dos tipos em alto relevo no papel macio [fig. 1.121]. A este propósito Bringhurst (2004) refere: «A book produced by this means is a folding inscription, a flexible sculpture in low relief. The black light of the text *shines out from within* a well-printed letterpress page»<sup>166</sup> (p. 138).

165 «The founders machine's mixture only needs to last one impression and is then melted down. That of the manual letters needs to last longer. Composition of hand cast sorts: 64% lead, 23,88% antimony, 12,02% tin and copper traces. Composition Monotype casting: 78,3% lead, 15,9% antimony, 5,8% tin» (Pohlen, 2011, p. 27). TL «A mistura das máquinas fundidoras necessita apenas de durar uma impressão e em seguida é derretida. A das letras manuais precisa de durar mais. Composição de tipos móveis: 64% de chumbo, 23,88% de antimónio, 12,02% de estanho com uma pitada de cobre. Composição de monotipia: 78,3% de chumbo, 15,9% de antimónio, 5,8% de estanho.»

«Type metal is typically 60% to 80% lead, 15% to 20% antimony and 5% to 10% tin. Some founders also like to add a trace of copper» (Bringhurst, 2004, p. 182). TL «O tipo de metal é tipicamente composto de 60% a 80% de chumbo, 15% a 20% de antimónio e 5% a 10% de estanho. Alguns fundidores gostam também de adicionar uma pitada de cobre.»

166 TL «Um livro produzido desta maneira é uma inscrição maleável, uma escultura flexível em baixo-relevo. A luz negra do texto *brilha de dentro para fora* de uma página bem impressa em tipografia tradicional». John Baskerville, por exemplo, não partilhava desta opinião e mandava passar a ferro as páginas impressas para remover o efeito da pressão dos tipos no papel.



Fig. 1.121 *Manual Prático do Tipógrafo*. Editora dos Tipos, 2016. Impresso em tipografia tradicional. (Fotografia de Daniel Santos)

De facto, o efeito escultórico da tipografia clássica começa a diluir-se com o desenvolvimento da litografia<sup>167</sup> no final do século XVIII. A tipografia paradoxalmente voltava a ficar mais próxima do trabalho bidimensional dos escribas medievais. No século XIX já não eram exclusivamente os tipógrafos profissionais que trabalhavam e desenvolviam letras. Os punções, as matrizes e os tipos eram substituídos pelo desenho à mão de letras a pincel ou lápis. Surgem assim uma legião de artistas gráficos que aproveitaram as características da impressão litográfica para criar novos padrões de letras, livres de constrangimentos [fig. 1.122]. Os cartazes como os de Jules Chéret [1836-1932] ou, mais tarde, de Henri Toulouse-Lautrec [1864-1901] empregaram a cor, organizações de texto em diagonal ou em arco e o tamanho de letra crescentes ou decrescentes. Ao lado de formas de letras condensadas, surgem formas muito mais livres, desenhadas à mão (Heitlinger, 2006). A técnica litográfica permitiu também a impressão em outros suportes, que não o tradicional papel, como em chapas de metal, latas, plástico, madeira ou tecido.

Posteriormente com o desenvolvimento da impressão *offset*<sup>168</sup>, os tipos clássicos desenvolvidos para impressão direta por meios mecânicos acabaram transformados no processo de impressão indireta, utilizando caucho (borracha) sobre papel. A impressão indireta é mais nítida que as produzidas na frente das folhas, que foram feitas por impressão direta. A imagem transportada do caucho é mais suave, acetinada, nítida e sem as margens esma-

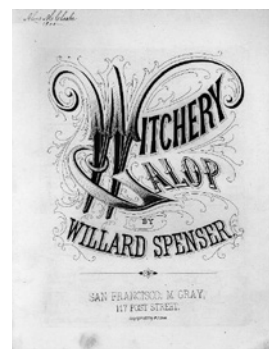


Fig. 1.122 Cartaz litográfico, São Francisco, 1879. (Heitlinger, 2010, p. 464)

167 Litografia designa o desenho ou escrita em pedra para posterior impressão. A técnica litográfica de impressão foi inventada por Alois Senefelder [1771-1834] e baseia-se num processo químico do qual deriva uma tecnologia mais económica e menos demorada que todas as anteriores. «A litografia executada sobre a pedra litográfica e produzindo provas, manualmente, está hoje circunscrita à atividade artística, tal como o talhe-doce e a água-forte» (Fragoso, 2012, p. 296). Também designa o processo químico utilizado e que dá origem à impressão *offset* (Durão, 2003).

168 *Offset* é um processo de impressão cuja invenção foi atribuída a Ira Washington Rubel. «Técnica gráfica de impressão implicando o *transfer* da forma para o papel através da prévia impressão da imagem sobre um cilindro ou manto de borracha» (Fragoso, 2012, p. 308).



gadas (Canaveira, 1996). Assim começam a prosperar as letras geométricas, no século XX, produtos de um processo de criação bidimensional, isto é, desenhadas e já não esculpidas.

Curiosamente, esta nova qualidade propiciada pelos novos métodos planos, «limpos» de qualquer problema que danificasse a impressão perfeita da forma das letras, foram também criticados por serem frias e sem alma (Mandel, 1993). De repente, novas virtudes foram redescobertas na velha tecnologia, como o cheiro da tinta de impressão, a sensação do papel e o calor humano de uma indústria artesanal. Curiosamente, este sentido de retorno ao passado encontra-se muito em voga também na atualidade.

### 3.4 Fotocomposição ou a composição a frio



Fig. 1.123 Capa do catálogo da fotocompositora Intertype, 1950. (Baines & Haslam, 2002, p. 84)



Fig. 1.124 Fragmento do disco da Lumitype com o tipo Univers. (Osterer & Stamm, 2009, p. 84)

Baseada na técnica fotográfica e consequência direta da tecnologia de impressão *offset*, a fotocomposição inaugurou a era dos métodos de composição a frio. A fotocomposição era essencialmente<sup>169</sup> voltada para reproduções em *offset*, totalmente bidimensionais e já não envolvia tipos móveis, metal derretido nem pressão mecânica. Em síntese, e de acordo com Bringhurst (2004), a fotocomposição perseguia os seguintes passos: um clarão de luz passava através da imagem de uma letra aberta ou vazada num vidro, disco ou película fotográfica; o tamanho da letra é alterado por uma lente, a sua posição final é fixada por um espelho e ela é exposta, como qualquer outra imagem fotográfica, em papel ou película fotossensível [fig. 1.123–1.124].

Bringhurst (2004), verdadeiro entusiasta dos métodos de composição clássica, argumenta que muito se perde das subtilidades do sistema manual com a fotocomposição. Apesar da rapidez até então nunca vista, as fotocompositoras eram bastante limitadas e a sua gama de glifos não incluía, por exemplo, ligaturas e versaletes. Também Mandel (2006) refere que após a segunda guerra mundial, novas necessidades de comunicação, à escala global, favoreceram a expansão da fotocomposição. A nova tecnologia era capaz de fazer o melhor e o pior, substituindo as técnicas tradicionais dos tipos móveis. Entretanto, as razões económicas prevaleceram e geraram uma certa degradação da qualidade tipográfica.

Várias famílias clássicas originalmente desenvolvidas para a composição manual, linotipia ou monotipia foram redesenhadas e adaptadas para serem usadas na fotocomposição. A adaptação dos tipos para uma largura estatisticamente obtida removeu os clássicos como o *Garamond* de cena para dar lugar a um conjunto de cópias que segundo Mandel (1993) apenas devem a Garamond o fraudulento uso do nome. Forma-se a tendência do uso e gosto universal removendo as particularidades culturais específicas da tipografia até então. Porém a fotocomposição não chegou a atingir o seu auge tecnológico, tendo sido substituída pelos métodos digitais antes do final do século XX.

169 Embora o sistema fosse, primordialmente, pensado para o sistema de impressão *offset*, a impressão poderia ainda ser efetuada recorrendo a métodos de tipografia tradicional (*letterpress*) através do uso de placas de metal gravadas (Baines & Haslam, 2002).

Segundo Bringhurst (2004), vários inventos no desenvolvimento da fotocomposição existiram durante um longo período que se iniciou na década de 1890. Só em 1925 é que as fotocompositoras começaram a atingir um uso regular na composição de títulos, e só na década de 60 dominam o mercado. Destacaram-se inicialmente a Intertype Fotosetter, em 1946, a Rotofoto, em 1948 e a Monophoto, em 1952. Como referem Baines e Haslam (2002), os teclados mantiveram-se, mas as fundidoras foram substituídas por um dispositivo fotográfico. Posteriormente, surgiram as Photon/Lumitype, em 1956, com o conceito de discos matriz. Várias outras marcas surgiram baseadas nesses princípios, como a Compugraphic, em 1960, ou a fotocomposição com tubos catódicos (CRT)<sup>170</sup> e a laser.

Os principais problemas na aceitação destas máquinas foram o ceticismo acerca da qualidade e os preços proibitivamente elevados do equipamento.

Segundo Baines e Haslam (2002), três fatores influenciavam a qualidade no processo. Em primeiro lugar, com as matrizes fotográficas era necessário fazer certos ajustes de detalhe nos caracteres [fig. 1.125] para compensar as propriedades particulares da luz<sup>171</sup>. Em segundo, a cor do texto em si, a mancha. Nos sistemas de fotocomposição e impressão *offset* era possível ter um controlo muito mais fidedigno do espalhar da tinta na impressão. Isso fez com que os desenhos se tornassem demasiado finos e «limpos». Os traços finos eram um problema, principalmente em corpos pequenos, porque partes dos caracteres poderiam desaparecer, prejudicando a legibilidade do tipo. Segundo Mandel (1993), esta é a principal razão para que as *didones*, cujos traços mais finos eram claramente visíveis em qualquer tamanho, tenham desaparecido completamente dos espécimes de tipos das empresas de fotocomposição. Por último, equipadas com um conjunto de lentes para criar diferentes corpos de tipo, não existia a necessidade física de se criarem vários desenhos específicos para cada corpo, como havia sido prática com os tipos de metal. A este propósito Bringhurst (2004) refere:



Fig. 1.125 Os cantos e as incisões são exagerados para manter as contraformas abertas e os cantos não fiquem arredondados na fotocomposição. (Osterer & Stamm, 2009, p. 82)

The photosetters were fast, but they knew nothing of subtle changes in proportion from size to size. Their fonts lacked ligatures, text

170 «As soon as CRT became a feature of electronic typesetting systems 'resolution' became an important addition to the printer's vocabulary. It refers to the edge quality of the letters; and suitably qualified as 'high', 'medium' or 'low', it indicates the extent to which the contours of the letters look 'clean' to the eye, and therefore the extent to which the subtleties of the original design have been preserved» (Tracy, 1986, p. 43). TL «Assim que os CRT se tornou uma característica dos sistemas de composição eletrónicos, 'resolução' tornou-se uma adição importante ao vocabulário do impressor. Refere-se à qualidade de recorte das extremidades das letras; e devidamente qualificado como 'elevada', 'média' ou 'reduzida', indica até que ponto os contornos das letras parecem 'limpos' ao olhar, e assim até que ponto as subtilezas do desenho original foram preservadas.»

171 Para contrariar o efeito da fotografia (a luz espalha-se nas junções das hastes dos caracteres e suaviza os cantos), ajustes detalhados tinham que ser feitos ao desenho do tipo para permitir que os desejos dos designers fossem realizados corretamente (Baines & Haslam, 2002). Segundo Tracy (1986), este processo acontecia quando as lentes em uso no sistema não eram da melhor qualidade. Relembra ainda que este processo tinha como intenção a preservação do desenho original e não para o modificar de qualquer forma.



figures and small caps. American-made fonts lacked even the simple accented characters. The choice of faces was poor. And with the sudden, widespread use of these complex but simplistic machines came the final collapse of the old craft system of apprenticeships and guilds.<sup>172</sup> (p. 139)

Trata-se de uma tecnologia que suprimia o caráter físico das letras e, ao mesmo tempo, as dificuldades inerentes a ele. De facto, não haveria mais a gravação com buril, conjuntos completos de matrizes para a fundição de tipos em metal ou mesmo a reorganização de toneladas de tipos para reimpressão (Mandel, 2006).

A tipografia foi negligenciada porque deixou de ser rentável como na época do chumbo, que era vendido ao quilo. «Com o advento da fotocomposição, vendia-se somente mais tecnologia» (Mandel, 2006, p. 155).

O desenho de tipos acompanhou a tendência de um único desenho mestre (*master*) para funcionar em todos os tamanhos, fator que, segundo Hudson: «I suspect the invention of scaleable type has contributed more than any other factor to the declining fortunes of the type business»<sup>173</sup> (Hudson, 2006).

*Apollo*, desenhado em 1964 por Adrian Frutiger, foi o primeiro tipo desenhado para cumprir esse objetivo. Seguiram-se *Albertina*, em 1966, por Chris Brand, *Photina*, em 1971, por José Mendonza y Almeida e *Trinité*, em 1982, de Bram de Does.

Desenhos específicos para tamanhos pequenos ou funções específicas tinham que ser criados de raiz tendo em conta os problemas da percepção e de produção, tal como os punccionistas anteriormente faziam. *Galfra*, desenhado entre 1975–81 por Ladislav Mandel para o livro de *Páginas Amarelas* de Itália, é um exemplo disso [fig. 1.126], assim como o *Lusitania*, desenhado em 1986 e utilizado pela mesma publicação em Portugal (Mineuil, 1999).

A maior parte destes sistemas eram, tal como na composição a quente, pensados essencialmente para compor em tamanhos adequados a texto. Quando era necessário executar um título, utilizavam-se outros mecanismos específicos para o efeito. Outro produto desenvolvido para cumprir o mesmo papel foram as folhas com letras de decalque referidas de seguida.

### 3.5 Letras de decalque

As letras de decalque, apesar de serem relativamente negligenciadas na história das evoluções técnicas ou processuais associadas ao desenvolvimento

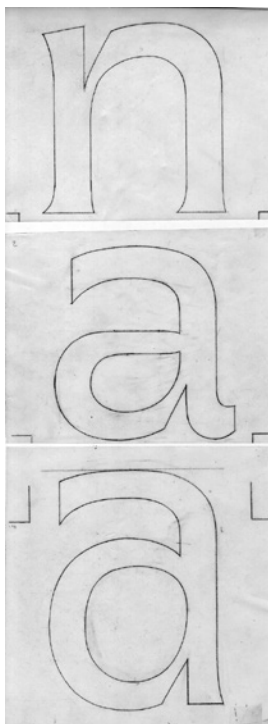


Fig. 1.126 Ladislav Mandel. Desenhos originais para o tipo *Galfra*, 1975–81. (Bibliothèque Municipale de Lyon)

172 TL «As fotocompositoras eram rápidas, mas nada sabiam das mudanças subtis nas proporções das letras de um tamanho para o outro. As suas fontes não tinham ligaduras, algarismos de texto e versaletes. As fontes norte-americanas não tinham mesmo os mais simples caracteres acentuados. A escolha de fontes era reduzida. E com o uso súbito e amplamente difundido dessas máquinas complexas, porém simplificadoras, veio o colapso final do antigo sistema de ofício dos aprendizes e dos mestres.»

173 TL «Suspeito que a invenção dos tipos [vetoriais] escaláveis contribuiu, mais do que qualquer outro fator, para o declínio do negócio dos tipos.»

e produção de tipos surgindo, não raras vezes, como mero apontamento, importa desmistificar um pouco o seu processo sério de criação e destacar o papel relevante que tiveram, como refere Amado (2014), na afirmação da posição do designer e artista de *lettering* nas artes gráficas, tornando-o gradualmente mais independente dos processos técnicos.

A empresa que esteve na génese deste processo das letras decalcáveis foi a Letraset. Embora a Letraset tenha sido originalmente criada em 1950 para produzir transferes através de métodos líquidos<sup>174</sup>; <sup>175</sup>, só em 1959 o designer gráfico Dai Davis e o impressor Fred McKenzie, dois dos seus fundadores, iniciaram o desenvolvimento de um sistema de composição a seco, fácil de usar, acessível e com letras em tamanho *display*. Mais escolha, mais variedade. Como refere Berry (2000b):

As Farey and Brignall point out, when Letraset started up, it was regarded as the «new kid on the block.» Dry-transfer lettering wasn't considered «real» typesetting, and critics complained that «it would destroy the 'craft of lettering' and letterspacing in the hands of the uninitiated and would compromise typographic standards.» (All of which it probably did, in some of the less talented hands, just as desktop publishing did a generation later. But then, bad lettering and bad typesetting existed in the old days, too.).<sup>176</sup> (para. 7)

Em 1961, Dai Davis inventou o sistema de letras de decalque a seco [fig. 1.127-1.128]. Surgia então uma nova técnica de composição que se tornaria, de facto, revolucionária (*a revolution in the studio*). O sistema de decalque de letras a seco, sem ser necessário utilizar água ou solventes sobre outras superfícies, permitia uma maior liberdade aos designers, contrariamente ao rígido sistema de composição a quente ou mesmo da fotocomposição. Os designers determinavam espaçamentos, *kerning*, inclinações e alinhamentos. Agora, para além dos compositores e impressores, as letras estavam acessíveis a qualquer pessoa para uso livre através deste sistema. Uma espécie de «seja criativo faça você mesmo» catapultou a estética do grafismo *punk*, muito usado no campo do design publicitário. Como refere Lamacraft (2013, p.84), «Compare this with phototypesetting, which was costlier, mostly confined to the larger cities, and really only accessible



Fig. 1.127 Através do uso de folhas decalcáveis, os caracteres podem ser transferidos da película transportadora para o suporte, por decalque. Pode usar-se uma caneta ou outra ferramenta contundente para o efeito. (Osterer & Stamm, 2009, p. 223)



Fig. 1.128 Exemplo de folha da Letraset produzida para o aeroporto Charles-de-Gaulle, em Paris, com o alfabeto Roissy de Adrian Frutiger. (Osterer & Stamm, 2009, p. 223)

<sup>174</sup> Letraset International Ltd. (1972). A Guide to the Manufacturing Facilities. Disponível em: [http://www.pkfont.co.uk/images/Letraset%20International%20Ltd%20\(1972\).pdf](http://www.pkfont.co.uk/images/Letraset%20International%20Ltd%20(1972).pdf)

<sup>175</sup> Kelly, F. (2011). *My Time at Letraset, and Beyond*. Disponível em: <http://www.pkfont.co.uk/images/My%20Time%20At%20Letraset.pdf>

<sup>176</sup> TL «Como Farey e Brignall referem, quando a Letraset iniciou, foi considerada como o «new kid on the block» [miúdo novo na área]. As letras transferíveis a seco não eram consideradas na realidade como composições tipográficas, e os críticos reclamaram que «isso iria destruir o 'ofício de letra' e o seu espaçamento nas mãos de amadores comprometendo as normas e padrões tipográficos.» (Provavelmente tudo isto aconteceu, em algumas mãos menos talentosas, tal como acontecera na edição eletrónica uma geração mais tarde. Mas então, o mau lettering e a má composição tipográfica também existiam nos velhos tempos.).»

to the professional user»<sup>177</sup>.

A Letraset teve um papel importante ao investir na criação de novos tipos de letra, revelando também um apreço pela qualidade tipográfica. Um dos designers mais reconhecidos foi o inglês Colin Brignall e um dos seus tipos mais conhecidos, *Revue*, de 1968, foi inspirado nos cartazes do início do século XX. Brignall tornou-se diretor do departamento de tipografia da Letraset a partir de 1980 e inspirou muitos designers a produzirem novos desenhos. Alguns dos designers que desenvolveram tipo de letra para a Letraset foram Derek Birdsall, Aaron Burns, Alan Dempsey, Roger Excoffon, Armin Hofmann, Fred Lambert, Herb Lubalin ou Freda Sack. Todas as matrizes de tipos eram produzidas manualmente e, por isso, os funcionários da Letraset eram conhecidos pela sua grandiosa habilidade [fig. 1.129–1.130]. Como refere Berry (2000a), «The details are carefully and skillfully done, but the overall feeling is the bold, exuberant one so characteristic of those days of ‘expressive typography’»<sup>178</sup> (para. 3).

Fig. 1.129 O estúdio de design da Letraset. A arte final para as folhas da Letraset era cortada em *stencil* por artistas qualificados. Todos os alfabetos produzidos eram sujeitos a vários testes visuais e fotográficos para garantir a precisão do desenho e reprodução. (Letraset International Ltd, 1972, p. 5)



Fig. 1.130 Designer a desenvolver um tipo ornamentado. Grande parte dos originais da Letraset baseiam-se em desenhos originais minuciosos. (Letraset International Ltd, 1972, p. 5)

As formas das letras eram cortadas à mão, formando um *stencil* sobre uma película de filme transparente com uma camada vermelha – Rubylith<sup>179</sup> (Farey et al., 1996). Os funcionários usavam peças de madeira, com uma lâmina anexada, que era pressionada sob o peso de chumbo. A película de filme era movimentada enquanto a mão permanecia constante, proporcionando o peso e pressão ideais à lâmina. A película de filme era, em seguida, reduzida em tamanho e adicionada à folha. As folhas eram impressas pelo método serigráfico com uma gelatina fotossensível e tintas próprias da Letraset (Letraset International Ltd, 1972). Segundo o artigo *LETRASET – The inside story*, publicado na revista *Display International*, em novembro de 1976,

177 TL «Compare isto com a fotocomposição, que era mais cara, principalmente confinada às maiores cidades, e realmente só acessível para o utilizador profissional.»

178 TL «Os detalhes são cuidadosamente bem feitos, mas o sentimento geral é de um negro exuberante tão característico desses dias de ‘tipografia expressiva.’»

179 Rubylith era o nome comercial dado pela empresa Ulano que as produzia nos EUA. Rubylith indica a cor, um vermelho translúcido, ideal para colocar sobre desenhos e fazer a transposição e corte, mas, essencialmente, para usar como um negativo fotográfico ou positivo – o vermelho reproduz-se como preto, criando uma imagem invertida. Rubylith é constituído por duas camadas. A frente é colorida e o verso transparente. A camada superior era cortada e arrancada onde se pretendia ter áreas transparentes (Karow, 2013).

«A minimum of, 80 cuts for a complete upper and lower case fount (taking about three weeks) is necessary to complete an alphabet»<sup>180</sup> («LETRASET», 1976, p. 46).

O processo era simples: as letras eram impressas no verso de uma folha de polietileno, impressa posteriormente com adesivo e protegida com papel vegetal. Para as letras escolhidas serem usadas, bastava decalcá-las para o projeto na posição desejada. Como referem Osterer e Stamm (2009), além dos caracteres, as folhas continham guias para ajudar nessa tarefa, no entanto, posicionar e espaçar os caracteres não eram tarefas fáceis para olhos menos treinados. As letras podiam também danificar-se facilmente aquando do decalque se a folha de suporte deslizesse ou fosse levantada rapidamente.

No início da década de 1990 o sistema de decalque começou a entrar em desuso, dando lugar aos sistemas digitais (*desktop publishing*). Segundo Baines e Haslam (2002), dos 1200 tipos criados para este sistema, 474 foram desenhos originais, sendo que muitos deles foram também adaptados para os novos sistemas de produção e composição.

Outras empresas concorrentes foram a Mekanorma, a Decadry e a Chart-pack, embora a Letraset tenha sido sempre dominante (Lamacraft, 2013).

### 3.6 Máquinas de escrever e o continuar da composição a frio

Desde 1887 surgiram várias tentativas para se utilizarem as máquinas de escrever como máquinas compositoras. Algumas das máquinas produzidas entre 1920 e 1940 foram a Typary, a Orotype e a Varityper. Nos anos 40 a International Business Machines (IBM) juntou-se à batalha e começou a produzir máquinas de escrever com capacidades compositoras, tornando-se rapidamente líder de mercado (Osterer & Stamm, 2009). Em 1966, a IBM lançou a máquina de escrever elétrica com cabeças esféricas<sup>181</sup>, a IBM Composer, que se tornaria um sistema de composição muito popular nas décadas de 70 e 80 [fig. 1.131-1.132].



Fig. 1.131 IBM Selectric Composer.  
(Haslam, 2011, p. 73)

Fig. 1.132 Cabeça esférica intermutável (*golfball*) da IBM Selectric Composer com cerca de 32 mm de diâmetro. (Adaptada de Osterer & Stamm, 2009, p. 191)

<sup>180</sup> TL «É necessário um mínimo de 80 cortes para uma fonte completa com caixa alta e caixa baixa (cerca de três semanas) para completar um alfabeto.»

<sup>181</sup> As cabeças esféricas intermutáveis, também apelidadas em inglês de *golfballs*, foram uma enorme inovação tecnológica face às máquinas tradicionais, porque permitiam substituir um tipo por outro, substituindo-se as esferas, que pesavam apenas nove gramas (Osterer & Stamm, 2009).

Antes de 1966 essas máquinas de escrever avançadas foram geralmente consideradas como equipamentos de escritório, destinada aos secretários e dactilógrafos (Zukov, 2011). Esta máquina de escrever era uma opção mais ágil e econômica que a fotocomposição, no entanto, mais limitada em qualidade e recursos. Ainda assim, estas máquinas permitiam o uso simultâneo de vários tipos e já não estavam restritas ao uso de caracteres monoespaçados<sup>182</sup>, como era norma nas máquinas de escrever «convencionais» antigamente. A matriz era uma esfera intermutável, contendo 88 caracteres em relevo, com tamanhos entre 6 a 12 pontos, impressos diretamente no papel através da fita da máquina (Baines & Haslam, 2002; Osterer & Stamm, 2009). Os erros eram literalmente cortados e colados novamente. Ocorrendo um erro no texto, deixava-se um espaço e repetia-se a linha. Mais tarde, a linha com o erro era cortada e colada novamente à linha correta para posterior processamento. Por norma, eram fotografados para se produzir uma placa e imprimir a partir daí. Estas máquinas de escrever elétricas continuavam a política dos anos 60 do «faça você mesmo». Foram também bastante utilizadas para criar títulos.

O objetivo desta máquina era trazer composição tipográfica para o *desktop* através de uma máquina de escrever fácil de usar. Em vez de usar moldes de chumbo derretido ou negativos de filme para produzir o texto, a IBM Composer permitiu que o tipógrafo produzisse cópias diretamente na sua mesa. Não havia necessidade de grandes salas com máquinas Linotype, nem produtos químicos para a revelação de película. Era capaz de produzir texto justificado com tamanhos horizontal e vertical variáveis, algo notável nesse tempo, dada a ausência de microprocessadores. Como refere Frutiger (1967):

The Selectric Composer takes a new place in this evolution [evolução das formas das letras]. With it the author can, should he wish to, write his book by himself again, without any specialist's help. We can speak of a modern calligrapher: the rolling Selectric head which bears the alphabet is almost like an extension of the individual hand, replacing the pen and also the art of writing. Composing becomes extremely simple and direct.<sup>183</sup> (p. 286)

O que era ainda impossível era a possibilidade do autor desenhar os seus próprios tipos.

Dos tipos desenhados para a IBM é exemplo o tipo monoespaçado *Courier* desenhado por Howard Kettler [1919–1999], em 1955 [fig. 1.132].

<sup>182</sup> Uma fonte monoespaçada é o mais básico dos sistemas tipográficos, porque usa a mesma largura para cada carácter, não sendo necessário, por isso, qualquer ajuste de espaço, como acontece no tipo *Courier*.

<sup>183</sup> TL «A Selectric Composer ocupa um lugar novo nesta evolução [evolução das formas das letras]. Com ele o autor pode, se quiser, escrever seu livro sozinho novamente, sem a ajuda de nenhum especialista. Podemos falar de um calígrafo moderno: a cabeça da Selectric [*golfball*] que transporta o alfabeto é quase como uma extensão da mão, substituindo a caneta e também a arte de escrever. A composição torna-se extremamente simples e direta.»

Foi um tipo encomendado pela IBM para incorporar nas máquinas de escrever da empresa e ainda hoje existe como tipo digital. Outros tipos desenhados por Kettler para as máquinas de escrever foram a *Prestige Elite*, em 1953 e a *Kettler*, em 1955. Adrian Frutiger<sup>184</sup> ajustou a sua *Univers*, entre 1964-66, para funcionar com a IBM Composer [fig. 1.134], na qual, os tipos já não estavam cingidos ao tradicional monoespaçado, mas exigiam na mesma, uma adaptação para «encaixar» no novo sistema, como menciona Phinney (2013):

Although the IBM Composer had proportional widths, it had several limitations. First, it was a coarse nine-unit system, and second, those widths were fixed (using values of 3-9 units). That is, the number of units of width for each given letter was the same for all fonts! Third, the physical size of «a unit» was shared across multiple point sizes. So for example a Press Roman «M» had the same absolute-measured advance width in 6, 7 and 8 pt, another width in 9 and 10 point, and another in 11 and 12 point.

So Univers was heavily adapted to fit this system.<sup>185</sup> (para. 1)

Para além disso, o número de caracteres por cabeça esférica era também fixo, 88 símbolos, o que representava um problema especialmente para a adaptação de tipos de letra não latinos (Osterer & Stamm, 2009). Na sequência do desenvolvimento da impressão a laser e da rápida aceitação dos computadores pessoais a partir de meados dos anos 80, a proeminência da IBM Composer começou a diminuir.

Do ponto de vista da qualidade de impressão, as máquinas de escrever não conseguiam competir com a composição manual ou com a fotocomposição, tornando-se assim, nas palavras de Frutiger, um fenómeno de transição.

Outros fabricantes de máquinas de escrever foram a Remington, a Olivetti ou a Smith-Corona.

This example of Univers, a precisely defined sans-serif face, was created by Adrian Frutiger for the IBM "Selectric" Composer. Univers is a very useful face, well suited for advertising and technical literature. It is effectively used

<sup>184</sup> Adrian Frutiger já tinha colaborado com a IBM ainda antes da adaptação da *Univers* para a IBM Composer. Enquanto membro da ECMA (uma organização privada para a criação de *standards* nos sistemas de informação e comunicação), a IBM já havia adotado o seu tipo *OCR-B*, publicado em 1965, desenvolvido inicialmente para a composição em máquinas de escrever (Osterer & Stamm, 2009).

<sup>185</sup> TL «Embora a IBM Composer tivesse larguras proporcionais, tinha sérias limitações. Em primeiro lugar, era um sistema grosseiro de nove unidades, e em segundo lugar, essas larguras eram fixas (usando valores de 3-9 unidades). Ou seja, o número de unidades de largura para cada letra era a mesma para todas as fontes! Em terceiro lugar, o tamanho físico de «uma unidade» era partilhada ao longo de tamanhos de pontos múltiplos. Assim, por exemplo, um «M» de imprensa romana tinha a mesma largura absoluta de avanço em 6, 7 e 8 pontos, outra largura em 9 e 10 pontos e outra em 11 e 12 pontos. Por isso, a *Univers* foi profundamente adaptada para ser compatível com este sistema.»

ABCDEFGHIJKL  
abcdefghijkl:  
@#%&\*()\_+  
234567890-=

Fig. 1.133 Howard Kettler. Tipo *Courier* em corpo 12 pontos, desenvolvido para a IBM. (Retirada de <https://goo.gl/iwfyPF>)

Fig. 1.134 Adrian Frutiger. Tipo *Univers* em corpo 11 pontos, adaptado para funcionar na IBM Selectric Composer. (Adaptada de Osterer & Stamm, 2009, p. 194)



### 3.7 Tipografia digital

«Digital Typography transpired in type *design* and text *layout*. It has changed font *production* and text *composition* in their entirety»<sup>186</sup> (Karow, 2013, p. 15).

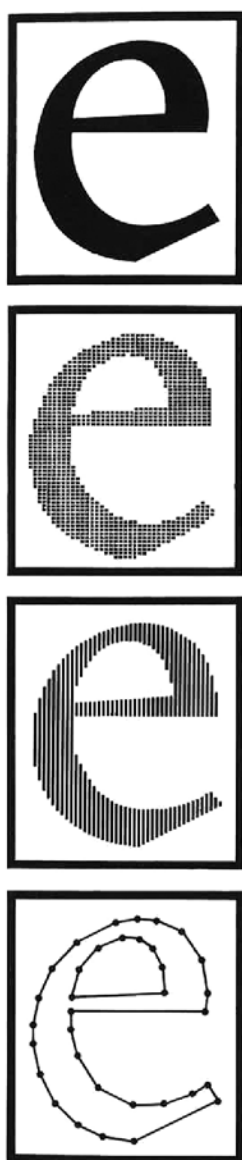


Fig. 1.135 Exemplos simplificados das primeiras formas de representação digital do tipo através de matrizes, linhas e vetores. (Tracy, 1986, p. 45)

A tipografia digital chegou de forma avassaladora no final do século XX. A invenção do *microchip*, do computador pessoal, das impressoras laser de alta resolução e das sucessivas tecnologias de tipografia digital trouxe uma facilidade e rapidez para o mundo tipográfico até então nunca pensadas. A partir deste momento os tipos deixaram de ser, definitivamente, objetos com propriedades físicas, para passarem a ser sequências digitalizadas em código binário, visualizadas no ecrã de computador (*bitmap*) ou por descrições matemáticas de retas e curvas vetoriais escaláveis (curvas de *Bézier*), interpretadas por uma impressora independentemente da sua resolução [fig. 1.135].

Como refere Tracy (1986), os novos métodos de digitalização foram um dos fatores que tornou a produção de tipos e, em alguns casos, o design de tipos, muito mais complicado do que anteriormente. Inicialmente era necessário digitalizar um desenho original, manualmente ou por processos de *auto-tracing*<sup>187</sup>, para uma matriz de pontos. Posteriormente essa matriz era impressa, analisada, corrigida e testada até o desenho final alcançar a qualidade desejada (Karow, 2013).

Um dos primeiros tipos digitais foi o *Marconi*, de Herman Zapf, criado em 1973 como uma fonte *bitmap* para o sistema Digiset, o sistema fotocompositor da Dr.-Ing. Rudolf Hell<sup>188</sup> GmgH em Kiel, na Alemanha, onde os caracteres eram «impressos» em película fotossensível por raios catódicos. Os primeiros tipos digitais necessitavam ainda de equipamentos e técnicos especializados, quer para o seu desenho, quer para a produção (Karow, 1991; Lupton, 2004b). Os processos técnicos sucederam-se desde as digitalizações matriciais, em linhas verticais ou horizontais e, finalmente, em vetores.

Com o desenvolvimento do sistema digital Ikarus, desde 1972, por Peter Karow que a digitalização dos desenhos passou a ser mais facilitada utilizando-se um dispositivo, o *puck* [fig. 1.136], para obter a coordenada do ponto de controlo a enviar para o computador (Ruggles, 1983).

A primeira fundição digital, a Bitstream, foi criada em 1981 por Matthew Carter [1937– ] e Mike Parker [1929–2014], em Cambridge, Massachussets e, como constata Baines e Haslam (2002), durante os anos 80 as fronteiras entre as atividades dos estúdios de design, gabinetes e empresas de composição e impressão começaram a confundir-se como resultado de desenvolvimentos simultâneos em diferentes áreas. O computador pessoal, mais acessível e fácil de usar, Apple Macintosh, em 1984, e os equipamentos e

<sup>186</sup> TL «A tipografia digital revelou-se no *design* de tipos e na *composição* de texto. Mudou a produção de fontes e composição de textos na íntegra.»

<sup>187</sup> *Auto-tracing* designa o processo automatizado de converter imagens *bitmap* em vetores.

<sup>188</sup> Rudolf Hell inventou a máquina de fax em 1956 (Pohen, 2011).



tecnologias de impressão, como Apple LaserWriter, em 1986, foram evoluindo, tornando-se cada vez mais portáteis, tal como as tecnologias de descrição de tipos digitais se sucederam. Da simples adição ou subtração de pixels da década de 70 (*Bitmap*) à definição dos caracteres como vetores escaláveis do *PostScript*<sup>189</sup>, em 1984, e do *TrueType*, em 1991. A resolução, tanto nos sistemas de visualização (ecrã), como nos sistemas de saída (impressoras) sempre constituiu um problema para a interpretação das formas vetoriais das letras e levou à criação de instruções próprias (*hinting*) que tentam minimizar os danos provocados pela baixa resolução.

Em 1991, foi também lançada a tecnologia *Multiple Master*, pela Adobe, que permitia aos designers de tipos criarem diferentes *masters* para produzirem interpolações através de um sistema paramétrico de qualquer tipo de letra num espectro de diferentes estilos e tamanhos<sup>190</sup>. Como refere DiNucci (1995), embora essa tecnologia viesse aparentemente combater os críticos da ampliação a partir de um único tamanho (normalmente 12 pontos) para os vários tamanhos desejados, as fontes *multiple master* eram difíceis, consumiam bastante tempo e necessitavam de equipamentos (*software* e *hardware*) específicos, pelo que a Adobe retirou o suporte para este formato. Outra tentativa entretanto ultrapassada foi o sistema *TrueType GX*, da Apple lançado em 1992, que já incorporava, por exemplo, a inserção automática de ligaturas, caracteres alternativos, letras caudais, entre outros pormenores de refinamento tipográfico (Haley & Henderson, 2012).

Incompatibilidades entre os formatos *PostScript* e *TrueType* nos sistemas operativos *MS Windows* e *Mac OS*, assim como a conveniência comercial, forçaram a Adobe e a Microsoft a trabalharem num novo formato para resolver estes problemas, surgindo o formato *OpenType*, em 1996. Este formato será abordado em maior detalhe adiante, ficando por enquanto a ideia de uma tecnologia chapéu, isto é, que abarca o melhor dos recursos existentes nos formatos mencionados anteriormente, em desenvolvimento contínuo. Tendo surgido inicialmente para combater a incompatibilidade de formatos, desenvolveu-se rapidamente para suportar alfabetos de diferentes linguagens, podendo incluir mais de 65.000 glifos.

Paralelamente, os programas informáticos quer de construção de tipos digitais, como o inicial *Ikarus* de 1972, o *IkarusM* (versão do precursor *software* para Macintosh), passando pelo *Fontographer*, de 1985 ou o *FontLab*, de 1993, entre muitos outros, quer de composição e edição eletrónica (*desktop publishing*), como o *Aldus Pagemaker*, de 1985, passando pelo *QuarkXpress*, de 1987, até ao *Indesign*, de 1996, foram evoluindo em *continuum* transforman-



Fig. 1.136 Digitalização de desenhos através do *puck*. (Osterer & Stamm, 2009, p. 275)

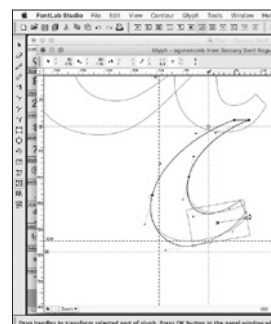


Fig. 1.137 FontLab Studio 5. (Retirada de <http://www.fontlab.com>)

189 *PostScript* também foi utilizado como linguagem, em 1983, independente de plataforma que gere documentos digitais, contendo texto e imagens. Existiram dois tipos de fonte *PostScript*: Tipo 1 e Tipo 3, sendo que quase todas são Tipo 1. A diferença entre elas é o facto da Tipo 3 incluir recursos gráficos nos caracteres, como degradés e percentagens em tons de cinza.

190 Um dos sistemas precursores no desenvolvimento de parâmetros para a produção de fontes foi o Metafont de Donald E. Knuth, apresentado em 1979. Para saber mais, consulte-se: Knuth, D. (1979). *TEX and METAFONT, New Directions in Typesetting*. Massachusetts: American Mathematical Society.

do, definitivamente, as atividades e funções dos tipógrafos, compositores, designers e impressores. Pela primeira vez em séculos, uma única pessoa podia fazer tudo desde a escrita à criação de um documento final.

Toda esta agitação tecnológica fez com que os designers de tipos tivessem que se familiarizar com novas e complexas tarefas, o que levou Smeijers (2003) a proferir a seguinte metáfora: «Instead of a bicycle, we suddenly have to produce the much more complicated scooter»<sup>191</sup> (p. 17).

Quando a tecnologia digital chegou, trouxe consigo as frustrações e limitações iniciais, inerentes a cada nova tecnologia, mas com tempo e esforço, começou-se a encontrar novos e previamente inimagináveis níveis de controlo.

A digitalização e vetorização dos processos tipográficos, combinada com a crescente facilidade de acesso aos computadores, está na base de uma discussão pertinente em torno da democratização e banalização da produção tipográfica, permitia a qualquer pessoa, fora do sistema, produzir tipos que passariam a ser, tecnicamente, tão bons quanto os dos maiores fabricantes. Os resultados dessa liberdade de acesso, aquilo a que Ashley (1994) chama de flexibilidade infinita, foram tópicos para intensos debates. Os tradicionalistas argumentavam que a acessibilidade da tecnologia estava a acelerar o declínio dos padrões tipográficos. Os entusiastas ficavam empolgados com a possibilidade de personalização da tipografia a um ponto em que refletiria a diversidade da escrita manual.

Como salientam Baines e Haslam (2002), vários designers gráficos tornaram-se designers de tipos de letra, numa extensão muito maior do que jamais fora possível antes. Surgem assim, como aliás já se referiu, por todo o mundo, fundições tipográficas digitais, muitas delas lideradas por um ou dois designers, como o caso da Emigre, fundada em 1984 por Rudy Vanderlans e Zuzana Licko.

Os designers deixaram de ser meros utilizadores da tipografia e o design de tipos deixa de ser uma «arte negra» conhecida apenas pelos profissionais que trabalhavam nas empresas estabelecidas. Passaram a apropriar-se livremente desse código, ao mesmo tempo familiar e inexplorado, e puderam determinar qual direção seguir, independentemente dos interesses dos fabricantes de equipamentos de composição, como anteriormente sucedia. O desenvolvimento do tipo *Beowulf*, criado em 1989 por Erik van Blokland e Just van Rossum, representa um certo «desinteresse» na forma, prevalecendo a inteligência permitida na linguagem pela tecnologia.

Como refere Bringhurst (2004), todos estes fatores fizeram aumentar exponencialmente o desenvolvimento de tipos digitais e produção de fontes nos últimos anos, desde as mais horríveis às mais perfeitas, mas isso não é culpa da tecnologia. Alguns vendem-nas através de distribuidores, mas muitos deles utilizam a Internet e as redes sociais para promoverem individualmente o seu trabalho.

191 TL «Em vez de produzirmos bicicletas, de repente temos que produzir scooters que são muito mais complicadas.»

Na verdade, a revolução digital e a Internet vieram democratizar os meios de produção de fontes, tornado também a transmissão de conhecimento mais disponível e acelerada, e ajudando à criação de um certo grau de consciência tipográfica cada vez mais comum entre pessoas não especialistas. No entanto, como adverte Smeijers (2011a), estas liberdades por si só são inúteis sem habilidade, conhecimento e experiência. Na produção de fontes, processos técnicos como a interpolação e o *hinting*, por exemplo, continuam a ser indispensáveis, levando Smeijers (2011a) a concluir: «The problems that formal typography encounters today can be more complex and difficult than ever before. In this respect it seems that not much has changed. To get type working well still requires much effort»<sup>192</sup> (p. 175). Apesar de todos os desenvolvimentos, o desenho de tipos e a produção de fontes continuam do lado dos especialistas fazendo, cada vez mais lembrar os tempos dos punccionistas especializados do século XVI. É cada vez mais comum encontrar as etapas do design de tipos e produção de fontes feitas pela mesma pessoa ou, dada a necessidade contínua de especialização, as tarefas divididas entre dois ou mais membros de uma equipa. Pohlen (2011) corrobora a opinião de Smeijers e acrescenta:

Over the past five hundred years, designing letters has, however, not been an easy thing, and that hasn't changed. A solid knowledge of form and counterform, style characteristics, the correlation between the forms of letters, numbers and punctuation marks, the weight of the type, spacing: everything is importante and has to be incorporated in the design.<sup>193</sup> (p. 29)

É, de facto, necessário reunir diversas capacidades para conseguir produzir tipos digitais funcionais. A busca dos *standards* nos formatos, o *OpenType* e o Unicode<sup>194</sup>, assim como a incerteza e imprevisibilidade, por exemplo, quanto ao uso dos tipos, leva a que os designers percam, de forma inevitável, em grande parte dos casos, o controlo da sua utilização. Agora tudo é mais imprevisível e cabe ao designer ter alguma capacidade de abs-

192 TL «Os problemas que a tipografia formal encontra hoje podem ser mais complexos e difíceis do que nunca. A este respeito, parece que não mudou muita coisa. Para obter um trabalho bem feito em tipografia ainda requer muito esforço.»

193 TL «Nos últimos 500 anos, desenhar letras não tem sido fácil e isso não mudou. Um sólido conhecimento da forma e contraforma, características de estilo, a correlação entre as formas de letras, números e sinais de pontuação, o peso do tipo, espaçamento: tudo é importante e tem que ser incorporado no design.»

194 Unicode designa o padrão de codificação de caracteres desenvolvido pelo *Unicode Consortium*. Associa um número para cada carácter, independente do programa, plataforma ou idioma. O Unicode abrange quase todas as escritas em uso atualmente, além das escritas históricas já extintas e os símbolos, em especial os matemáticos e os musicais. Existe ainda a possibilidade de serem criados caracteres fora do padrão Unicode. Esses caracteres com códigos numéricos privados permitem ao designer de tipos adicionar os caracteres que lhe apeteça, como um logótipo da fundição ou de uma empresa, por exemplo. A versão 8.0 do Unicode contém 120.672 glifos para acomodar os vários sistemas de escrita existentes. Para mais informações, consulte-se The Unicode Consortium. (2005). *The Unicode Standard, Version 8.0.0*. Mountain View, CA: Autor.

tração baseada num sólido conhecimento estético, mas também tecnológico. Como refere Leonidas (2012):

Type design involves abstraction. A type designer imagines an idealized shape captured with type-making technology, then typeset and rendered on material or screen. Part of a type designer's skill includes capitalizing on the potential of these technologies, while at the same time understanding their limitations and their effect on the final forms.<sup>195</sup> (p. 36)

Contudo, apesar do desenvolvimento constante da tecnologia, é relevante a chamada de atenção de Bringhurst (2004):

Typographic style is founded not on any technology of typesetting or printing, but on the primitive yet subtle craft of writing. Letters derive their form from the notions of the human hand, restrained and amplified by a tool. That tool may be as complex as digitizing tablet or a specially programmed keyboard, or as simple as a sharpened stick. Meaning resides, in either case, in the firmness and grace of the gesture itself, not in the tool with which it is made.<sup>196</sup> (p. 142)

No essencial, os últimos anos têm demonstrado que as novas técnicas e tecnologias de produção têm favorecido a eficiência, a rapidez e o controlo mas, como afirma Smeijers (2011a): «As long as people are the creators and users of type, the true limits will be human not technical»<sup>197</sup> (p. 179).

195 TL «O design de tipos implica a abstração. Um designer de tipos imagina uma forma idealizada, capturada com tecnologia de produção de tipos, posteriormente composta e processada em material ou ecrã. Parte da habilidade de um designer de tipos está na capitalização do potencial destas tecnologias, enquanto, ao mesmo tempo, deverá compreender as suas limitações e o seu efeito sobre as formas finais.»

196 TL «O estilo tipográfico não se baseia em nenhuma tecnologia de composição ou de impressão, mas no primitivo e não obstante subtil ofício da escrita. A forma das letras deriva dos movimentos da mão humana, restringida e amplificada por uma ferramenta. Essa ferramenta pode ser complexa, como um instrumento de digitalização ou um teclado especialmente programado, ou simples, como um pedaço de pau afiado. Em ambos os casos, o essencial está na firmeza e na graça do próprio gesto, não na ferramenta com que é feito.»

197 TL «Enquanto forem as pessoas os criadores e utilizadores de tipos, os verdadeiros limites serão humanos e não técnicos.»

#### 4 Panorama atual do design de tipos

Após os enquadramentos histórico-evolutivos, quer na estética, quer na técnica, pretende-se que este terceiro ponto torne mais claro o que constitui, como refere Cahalan (2007), o nebuloso e pouco homogêneo mundo da indústria do design de tipos desde o final do século passado até à primeira década do século XXI, fazendo uma breve incursão pelo seu estado atual.

Inicialmente eram as fundições corporativas tradicionais que estabeleciam e determinavam quais os tipos que seriam lançados para o mercado e só elas detinham o conhecimento e o equipamento necessários para a produção final das fontes e sua distribuição. Kinross (1992) salienta como a revolução digital e a introdução da tecnologia *PostScript* provocaram um conjunto de alterações muito significativas na indústria. Refere ainda que as empresas de *software* e *hardware* como a Adobe e a Apple estavam em crescimento, acompanhadas na sua ascensão por indivíduos e pequenas fundições digitais como a Emigre, The Enschedé Type Foundry e a Font-Shop/FontFont, que trabalhavam a partir das suas secretárias. Uns anos mais tarde, a maior parte da atividade tipográfica estava, de facto, a ser produzida por designers individuais e fundições independentes de pequena escala. Como referem Middendorp e TwoPoints.Net (2011): «What had, up to then, been a rather obscure occupation practised by a small elite, suddenly became a kind of popular art form»<sup>198</sup> (p. 4).

A investigação de doutoramento de Emily King sobre o design de tipos na Costa Este e Oeste dos EUA, em Londres e na Holanda, entre 1987 e 1997, foi motivada pela curiosidade de perceber as circunstâncias por detrás da proliferação de novos tipos de letra. King (1999) conclui que, embora essa proliferação seja uma realidade, o design de tipos tornou-se uma atividade financeiramente insegura, referindo a dificuldade em prever se um tipo em particular seria um sucesso de vendas. Por exemplo, a pirataria de *software* poderia constituir um forte entrave à devida recompensa financeira.

Num artigo de 2001, na revista *Eye*, Emily King explica a situação no início do século XXI, apontando para um acalmar da excitação dos finais dos anos 80 e inícios de 90, na perspetiva em que os tipos eram mais complexos de produzir do que vários designers poderão ter inicialmente pensado quando a tecnologia lhes permitiu experimentar a área do design de tipos<sup>199</sup>.

A partir de 2002, o foco estava no desenvolvimento de tecnologias como o *OpenType*. Entretanto, a Microsoft investiu em fontes para o ecrã e *hinting*, vendendo-as juntamente com o seu *browser*, usando um sistema de distribuição similar ao da era da fotocomposição. Paralelamente às grandes empresas de *software* e distribuidores, as fundições digitais independentes

198 TL «O que tinha, até então, sido uma ocupação bastante obscura praticada por uma pequena elite, de repente, tornou-se uma espécie de forma de arte popular.»

199 Recentemente, Middendorp e TwoPoints.Net (2011) corroboraram que, após essa primeira fase onde tudo tinha que ser experimentado, os jovens designers de tipos começam a mostrar um interesse renovado na funcionalidade, na sofisticação técnica e na tradição tipográfica.

continuaram a multiplicar-se. As suas principais ameaças eram a pirataria e a competição pelas empresas maiores que vendiam os tipos em pacotes, mais baratos, tornando difícil uma vida profissional unicamente no setor. As pequenas fundições recorriam a várias estratégias para lidar com esse fenómeno. A Enschedé optou pela qualidade e preços elevados, enquanto a Dalton Maag e a Hoefler, entre outros, adotaram a rota dos tipos personalizados, produzidos por encomenda.

A adaptação aos desenvolvimentos tecnológicos era outra condicionante que as pequenas fundições tinham que enfrentar. Como refere King (2001), o *OpenType* ainda não tinha «entrado» em muitas delas, mas se tal acontecesse poderia dar-se um outro salto na inovação, como aliás se verificou e continua a suceder. Poder-se-ia adicionar aos constrangimentos já referidos, por exemplo, a necessidade de um conhecimento cada vez maior na construção de alfabetos complexos (*multiscript*) como um dos efeitos da globalização (Leonidas, 2013b).

No artigo *Golden Age*, publicado na revista *Eye* em 2009, Deborah Littlejohn apresenta as respostas à pergunta que fez a vários designers de tipos sobre se eles acreditavam que este era um período particularmente bom para a sua atividade. Os intervenientes responderam que o design de tipos se tornou uma indústria globalizada onde as boutiques brilham ao lado dos irmãos maiores e já instituídos. No entanto, Littlejohn (2009) adverte que o desvio mais significativo do passado parece surgir no seio da prática do design de tipos, no sentido da produção de fontes, mais do que no desenho das formas das letras. De facto, se alguns dos intervenientes no artigo felicitam os avanços na tecnologia, na acessibilidade e o crescimento da indústria, outros, porém, lamentam e criticam a homogeneidade e a falta de experimentação no design de tipos em si. Concordando com Littlejohn, Bil'ak (2009) explica como, primeiro com a democratização desencadeada pela revolução digital e depois devido ao desenvolvimento da Internet, os designers ficaram parcialmente libertos dos seus distribuidores. Adverte, no entanto, que trabalhar com um grande distribuidor permite o acesso a uma audiência mais vasta, embora o custo seja a menor percentagem de *royalties* para o designer. O contacto direto com os clientes garante uma justa partilha de lucros, mas não uma carteira de clientes alargada. Bil'ak (2009) termina abordando os problemas da distribuição de dados colocada pelos *websites* ilegais de partilha de ficheiros, referindo ainda a relutância das fundições em permitir o alojamento de fontes em servidor para uso na *web*. Preocupações observadas pelo investigador no TypeCon 2009, em Atlanta, onde se debateram os formatos para a *web* numa mesa redonda.

No final da primeira década do século XXI, os modelos em torno dos formatos de fontes e modos de distribuição para a *web* começavam a dar os primeiros passos. Novos desafios técnicos, tecnológicos e mercadológicos surgiram, também com os dispositivos móveis (*smartphones* e *tablets*) cada vez mais disponíveis (Leonidas, 2013b).

Leonidas (2013b) refere que, desde 2010, novos fatores estão a alterar a indústria e o design de tipos:

The causes may be a mix of technical developments (webfonts, and the improving support for complex scripts in browsers), a maturity of design processes informed by research, and a growing number of typeface designers working locally but having graduated from structured courses that build research and reflection skills.<sup>200</sup> (para. 16)

A Internet enquanto meio de distribuição de *software*, e também como meio para as *webfonts*, criou uma teia ainda mais densa de associações e dependências entre os envolvidos no design e distribuição de tipos, ao que Middendorp e TwoPoints.Net (2011) juntam também a explosão das várias redes sociais, assim como as diversas possibilidades colaborativas<sup>201</sup>.

Como afirma Leonidas (2013c), num artigo especulativo sobre os próximos dez anos, a indústria do design de tipos está a crescer:

And this is why typeface design is growing, with no sign of abating: *a triple combination of growing global brands, a migration to screens of documents with long print traditions (from ebooks and interactive school textbooks on tablets, to local news services replacing traditional newspapers), and a growth of personalised, transactional documents like online shopping catalogues, increasingly on mobile browsers.*<sup>202</sup> (para. 6)

Por todos estes aspetos, fica hoje bem mais difícil caracterizar a indústria do design de tipos. Procurar-se-á fazê-lo, em maior detalhe, nas próximas páginas.

#### 4.1 Participantes no design de tipos

Por tudo o que acima se observou, são múltiplos os intervenientes no design de tipos, com motivações e intenções diversas e, nos dias que correm, como anunciaram Middendorp e TwoPoints.Net (2011), torna-se cada vez mais difícil distinguir as empresas grandes ou pequenas, porque o tamanho

200 TL «As causas podem ser uma mistura de desenvolvimentos técnicos (*webfonts*, e o suporte para melhorar sistemas de escrita complexos nos navegadores), a maturidade dos processos de design informados pela investigação, e um número crescente de designers de tipos de letra que trabalham localmente, mas que se formaram a partir de cursos estruturados na aquisição de competências de reflexão e investigação.»

201 Embora fosse possível, há já algum tempo, a colaboração de pessoas independentemente da sua localização geográfica através dos serviços e ferramentas síncronas ou assíncronas disponibilizados *on-line*, hoje em dia, a produção de tipos colaborativa é, cada vez mais, uma realidade profissional. Veja-se os casos dos coletivos de designers Underware (<http://underware.nl>) e TypeTogether (<http://www.type-together.com>) ou ainda, a título de exemplo, a primeira plataforma de criação colaborativa de tipos *on-line*, a FontYou (<http://www.fontyou.com>).

202 TL «É por isso que o design de tipos de letra está a crescer, com nenhum sinal de diminuir: *uma combinação tripla do crescimento de marcas à escala global, da migração para os ecrãs de documentos com longa tradição de impressão (de ebooks e livros didáticos interativos em tablets, aos serviços de notícias locais substituindo jornais tradicionais), e um crescimento de documentos personalizados, transacionais, como catálogos de compras on-line, cada vez mais em navegadores móveis.*»



percebido já não se encontra relacionado com o número de empregados ou produtos, como anteriormente seria expectável. Embora Henderson e Saltz (2012) corroborem a opinião de Middendorp e TwoPoints.Net (2011), estabelecem uma divisão tripartida numa tentativa de explicar a complexidade de gerir a atividade num mundo em que os leitores consomem tipos de letra numa alargada variedade de meios e suportes. As autoras subdividem os participantes no design de tipos em três grandes grupos: mega fundições, grandes fundições e fundições independentes.

As mega fundições são fundições comerciais multifuncionais, que podem ainda possuir marcas registadas para nomes de tipos e vender *software* relacionado com fontes. Podem ser uma divisão de uma empresa ou propriedade de uma empresa-mãe. As mega fundições que hoje dominam o mercado tipográfico tiveram que se adaptar às alterações tecnológicas, incluindo o desenvolvimento de novas tecnologias para a indústria – Adobe; Bitstream, Inc.; Monotype Imaging.

As autoras referem que as diferenças entre as megas e as grandes fundições são pequenas, sendo também possível a estas a posse de marcas registadas para nomes de tipos e a produção de um conjunto significativo de tipos, embora não na mesma extensão que as megas. Importa também salientar que operam por vezes com parcerias e colaborações prolíferas – H. Berthold AG; Elsner+Flake; Emigre, Inc.; The Font Bureau, Inc.; FSI/FontShop; House Industries; International Typeface Corporation; Linotype; T26; URW++.

As fundições independentes são fundições de escala menor, mas igualmente significativas. Por norma, são constituídas por um pequeno coletivo ou um indivíduo que não é comercialmente apoiado – Darden Studio; The Enschedé Font Foundry; P22; Psy/Ops Type Foundry; Storm Type Foundry; Sudtipos; Typerepublic; TypeTogether; Typofonderie; Typotheque; Underware; Hoefler & Frere-Jones; LetterPerfect; Lineto; LucasFonts; Mark Simonson. Embora não o considerem diretamente, uma vez que o seu foco primordial era as fundições profissionais a tempo inteiro, parece também importante ressaltar como independentes os designers gráficos que se aventuram no design de tipos, quer como parte integrante do seu trabalho diário, por vezes através de *spin-offs*, quer nos seus tempos livres. Finalmente, importa ainda referir o papel dos autores que, em vez de venderem comercialmente as suas fontes, as oferecem livremente através dos diversos canais e serviços disponíveis para o efeito.

As autoras sublinham, por fim, o papel importante das empresas distribuidoras, embora estas não estejam ligadas ao design dos tipos em si e apenas se dediquem à distribuição e revenda – AscenderFonts; Fonts.com; FontShop; HypeForType; MyFonts; Veer.

Middendorp e TwoPoints.Net (2011) comparam a indústria do design de tipos com a indústria da música, afirmando que têm ambas em comum as grandes editoras e as independentes (*indies*). Atualmente, a Monotype Imaging tem vindo a adquirir a maior parte das grandes empresas, como a Linotype, ITC, Agfa type division, Bitstream, Inc, MyFonts, Ascender e, em 2014, a FontShop International. Praticamente todas as restantes fundições

são independentes e normalmente geridas por poucas pessoas, o que não limita necessariamente a sua influência ou a quantidade de produtos e serviços oferecidos.

Em 2011, na sua dissertação de mestrado intitulada *Type Foundries Today: a study of the independent type foundry industry*, Ruxandra Duru conclui que a indústria independente do design de tipos está em crescimento, estimulando o aumento competitivo no mercado. Duru (2011) refere que um terço das fundições analisadas não partilham uma localização única e que as colaborações externas entre designers são recorrentes (33%), quer para a criação conjunta, quer para a subcontratação (*outsourcing*) de especialistas noutras áreas como, por exemplo, de produção técnica de fontes (26%). Quanto à distribuição, embora algumas as distribuam de forma exclusiva (16%), a maior parte faz uso de grandes distribuidores como o MyFonts (56%) ou a FontShop (56%), embora exista entre estes diferenças na curadoria efetuada. Duru (2011) constata que a maioria das fundições independentes são geridas apenas por uma pessoa (62,2%). Quanto ao género, comprova que as mulheres são uma percentagem minúscula nessas organizações e termina referindo que novos modelos de negócio necessitam de ser encontrados. Parece, portanto, ser cada vez mais possível continuar a ter muito sucesso sem haver a necessidade de crescer fisicamente.

#### 4.2 Projetos e procura na área do design de tipos

Os diversos participantes na indústria do design de tipos abarcam também um alargado espectro de trabalho que, na sua generalidade, poderia ser distinguido pelo binómio *tipos originais* e *tipos por encomenda*. No entanto, e para que se torne mais perceptível, distinguem-se algumas das especificidades ou subcategorias dessas criações:

- Criações originais de tipos para distribuição (incluindo o crescente mercado para tipos não latinos e *multiscript*);
- Recriações, revivalismos e atualizações de tipos (incluindo a criação de extensões de famílias de tipos e a sofisticação técnica);
- Criação de tipos por encomenda (para instituições, jornais, arquitetura, bancos, sinalética...);
- Criação de logótipos e imagens de identidades visuais corporativas;
- Criação de tipos para dispositivos eletrónicos (incluindo o crescente mercado para a *web* e dispositivos móveis).
- Desenvolvimento ou atualização de tipos para outras culturas e sistemas de escrita.

As percentagens de divisão do trabalho pelas duas grandes áreas identificadas no início deste ponto variam de empresa para empresa ou de designer para designer, consoante os casos. Quanto a esta matéria, Duro (2011) conclui que aparentemente a maioria das fundições independentes produz em maior quantidade tipos originais, do que tipos por encomenda, como é o caso da TypeTogether (cerca de 75/25%). No entanto, algumas fundições

admitem que os trabalhos por encomenda têm vindo a aumentar e outras, como a Typofonderie, produzem mais tipos por encomenda (70%) do que tipos originais (30%). Recentemente, Denison (2012) admitiu que licenciar fontes especialmente desenvolvidas para dispositivos eletrónicos se tornou o maior segmento de negócio da Monotype. Duru (2011) já havia identificado que as *webfonts* e a otimização de fontes para a *web* e dispositivos móveis (*e-readers*, *smartphones*, *apps*) como os principais desafios da indústria atual. Sevchenko (2012) refere o aumento da presença de letras gregas, cirílicas e árabes, no desenvolvimento de projetos por encomenda onde os clientes, por exemplo, necessitem da expansão do mapa de caracteres para além da codificação latina.

Por um lado, King (2001) refere que, com a democratização dos meios de produção, o negócio dos tipos originais ficou cada vez mais inseguro do ponto de vista comercial. Por outro lado, Middendorp e TwoPoints.Net (2011) constataam que o público-alvo se diversificou, deixando de ser apenas constituído por designers profissionais, para incluir diretores de pequenas empresas ou designers amadores interessados em possuir tipos originais para compor textos. Assim, o mercado para a utilização de tipos originais tem aumentado, tal como, as funcionalidades associadas aos textos. O mercado dos tipos por encomenda pode também trazer para o designer um retorno extra após o término do período de exclusividade.

#### 4.3 Software para o design de tipos e produção de fontes

Saber quais os *softwares* mais utilizados pela indústria para o design de tipos pode não ser tão simples como à partida se possa pensar.

Segundo Cahalan (2007), os principais *softwares* para design de tipos e os seus distribuidores no final do século XX eram:

- *Fontographer* (Altsys, 1985 – mais tarde adquirido pela Macromedia e depois vendido à FontLab);
- *RoboFog* (uma versão personalizada do *Fontographer* por Petr van Blockland e Just van Rossum);
- *FontStudio* (Letraset, 1991);
- *FontLab* (SoftUnion, Pyrus, 1993);
- *FontMaster* (Dutch Type Library, 2002).

O autor refere ainda que alguns designers gráficos preferem recorrer a *softwares* vetoriais como o *Freehand* ou o *Illustrator* para o design de tipos, principalmente para logótipos. No entanto, esses *softwares* vetoriais generalistas não permitem gerar ficheiros de fonte, nem pensar tão facilmente no espaçamento das letras e na formação de palavras, como as aplicações especificamente desenvolvidas para o efeito.

Da investigação de Cahalan (2007) constata-se que a maior parte dos *softwares* eram desenvolvidos por empresas vocacionadas para a sua produção, algumas das quais estavam ligadas a outras de âmbito tipográfico.

No reconhecido fórum Typophile, Coles (2007) lançou um desafio para



I think that the strong majority of serious font production today uses FontLab for at least some stages of the work.<sup>205</sup>

(Phinney, 2007, para. 1-2)

Adam Twardoch, um dos programadores do *FontLab*, resume:

As far as I can tell, FontLab Studio 5 is used for drawing at Adobe, Ascender, Bitstream, Elsner+Flake, Linotype, Monotype, P22, Lucas Fonts, Porchez Typofonderie, Tiro Typeworks and many other professional font foundries. Some of these foundries use other tools such as Adobe FDK, Microsoft VOLT or Microsoft VTT to complement the font production process. Hoefler & Frere-Jones and The Font Bureau use both Fontographer and FontLab Studio. URW++ uses DTL FontMaster.<sup>206</sup> (Twardoch, 2007, para. 1)

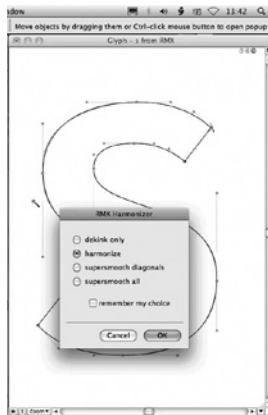


Fig. 1.140 RMX Harmonizer.  
(Adaptada de <https://remix-tools.com/fontlab/tutorials>)

Das opiniões acima citadas constata-se que, embora o *FontLab* se mantenha como o padrão da indústria até finais da primeira década do século XXI, a escolha e uso paralelo de outros *softwares* tem sido uma constante. Paul van der Laan (2011) acrescenta que podem ser utilizados vários sistemas operativos para diferentes etapas. Para este autor, há um conjunto vasto de *softwares* disponíveis para o desenho (*Illustrator*, *Freehand*), edição de contornos (*FontLab*, *Fontforge*, *Robofont*, *Glyphs*), espaçamento e  *Kerning* (*FontLab*, *MetricsMachine*), definição de recursos *OpenType* (*VOLT*, *FontLab*, *DTL OTMaster*), *hinting* (*VTT*, *FontLab*, *AFDKO*), masterização (*FontLab*, *AFDKO*), provas (*FontQA*, *Font Validator*, *Feature Proof*, *AFDKO*), testes (*Adobe CS suite*, *MS Office*, *Internet Explorer*, *Firefox*) e ainda ferramentas de apoio (*Prepolator*, *Superpolator*, *RMX tools* [fig. 1.140]).

Além das etapas identificadas por Paul van der Laan, Frank E. Blockland (2011) acrescenta a tarefa de converter/digitalizar (*ScanFont*, *DTL Ikarus-Master* [digitalização manual]) entre as etapas de desenhar e edição de contornos e refere, por fim, que a prática da programação (*Python*, entre outras linguagens) tem-se tornado uma constante nos processos de desenvolvimento de tipos e na produção de fontes.

O padrão da indústria, como já foi dito anteriormente, parece ser o *FontLab Studio*, mas outros *softwares* mais recentes como o simples, intuiti-

205 TL «Eu trabalho quase inteiramente no FontLab, além de algumas ferramentas AFDKO. Eu tenho a sorte de ter o Miguel [Sousa] na produção a jusante (o trabalho duro de «lifting», como gosto de pensar). Eu acho que a grande maioria dos produtores de fontes reconhecidos usam o FontLab para pelo menos algumas etapas do trabalho.»

206 TL «Tanto quanto eu posso dizer, o FontLab Studio 5 é usado para desenhar na Adobe, Ascender, Bitstream, Elsner + Flake, Linotype, Monotype, P22, Lucas Fonts, Porchez Typofonderie, Tiro Typeworks e muitas outras fundições profissionais. Algumas dessas fundições usam outras ferramentas, como Adobe FDK, Microsoft VOLT ou Microsoft VTT para complementar o processo de produção da fonte. Hoefler & Frere-Jones e The Font Bureau usam ambos, o Fontographer e FontLab Studio. URW++ utiliza o DTL FontMaster.»

tivo e menos dispendioso *Glyphs*<sup>207</sup>, criado por Georg Seifert, em 2009 [fig. 1.141], ou o *RoboFont*, criado pela FontBureau, Petr van Blockland e Frederik Berlaen, em 2011, são cada vez mais referidos pelos designers de tipos. Herrmann (2012) explica as razões da alteração do *FontLab* para o *Glyphs*:

It actually makes it possible to get from my working file to a full font family I can ship to my customers with just one click! And this is why I switched to Glyphs. I don't need *Python* and I don't need to do any repetitive work just to test a version of my fonts in certain applications. [...] So Glyphs lets me concentrate on the design of my fonts, not the engineering part.<sup>208</sup> (para. 5)

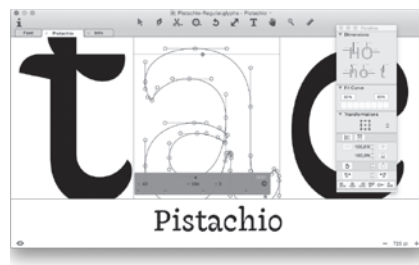


Fig. 1.141 *Glyphs*.  
(Retirada de <https://glyphsapp.com/>)

Fig. 1.142 *Glyphs mini*.  
(Retirada de <https://glyphsapp.com/glyphs-mini>)

De acordo com Puckett (2012), até 2011, a maioria dos designers de tipos utilizava o *FontLab Studio*. Depois do *Glyphs* e do *RoboFont* terem sido lançados, os designers de tipos começaram a abandonar o *FontLab* devido aos seus inúmeros problemas<sup>209</sup>. É importante também verificar como vários softwares (*Glyphs* e *RoboFont*) e pequenas ferramentas (*MetricsMachine*; *Superpolator*; *Prepolator*; *RoboFab*; *Font Remix Tools*) têm sido criados e desenvolvidos por designers de tipos independentes das grandes empresas de software, de certa forma inconformados com o cenário atual e contrariando a tendência dominadora do *FontLab* observada no final do século XX e inícios de século XXI.

Em 2013, Georg Seifert desenvolveu o *Glyphs mini*, uma versão simplificada do *Glyphs*, comercializada através da Mac App Store, ao preço mais acessível dos softwares proprietários existentes no mercado (\$44,99), prevendo-se uma ainda maior aceitação pelos futuros designers de tipos [fig. 1.142].

O *FontForge* (conhecido até 2004 como *PfaEdit*) criado inicialmente por George Williams, em 2001, tornou-se o principal e mais completo concor-

<sup>207</sup> Atualmente sugerido para iniciantes nos cursos da Universidade de Reading.

<sup>208</sup> TL «Ele realmente faz com que seja possível obter uma família de fontes completa, a partir dos meus ficheiros iniciais, e enviá-las aos meus clientes com apenas um clique! É por isso que eu mudei para o Glyphs. Eu não preciso de *Python* e não preciso de fazer qualquer tipo de trabalho repetitivo apenas necessito de testar uma versão das minhas fontes em determinadas aplicações. (...) Assim, o Glyphs permite-me concentrar no desenho das minhas fontes e não na parte de engenharia.»

<sup>209</sup> A demora da FontLab Ltd. em atualizar o seu software e corrigir alguns erros comuns fez com que os designers de tipos começassem a experimentar outros. Foi inclusivamente criado um grupo na plataforma Flickr onde os utilizadores de *FontLab* colecionam as imagens de erro (<https://www.flickr.com/groups/fontlaberrors/>).



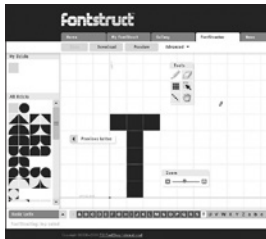


Fig. 1.143 Fontstruct.  
(Retirada de <https://fontstruct.com/>)

rente do *FontLab* na vertente de *software Open Source*. Embora este *software* tenha evoluído com o desenvolvimento de alguns recursos únicos e possua praticamente todas as funcionalidades que o *FontLab* tem, constata-se que continua a ser muito pouco utilizado por designers de tipos profissionais.

Por fim, e acompanhando a tendência de migração dos *softwares* para a *web*, enquanto plataforma e serviço, tem surgido algumas iniciativas muito interessantes através de sistemas de manipulação parametrizáveis, entre as quais se destacam o *FontStruct* [fig. 1.143] e, mais recentemente, as versões beta do *Glyphr* e do *FontArk* ou os protótipos *Metapolator* e *Prototypo*. Embora de momento ainda não despertem grande curiosidade nos profissionais, estima-se porém que, futuramente, os *softwares* convencionais adotem alguns dos automatismos, estratégias e inovação que estas ferramentas procuram trazer.

#### 4.4 Formatos de fontes digitais

Os formatos digitais de fontes são codificações específicas de descrições dos contornos de caracteres para serem interpretados pelos sistemas operativos, pelas suas aplicações e sistemas de saída.

Neste ponto abordam-se os principais formatos digitais de fontes de contornos que se evidenciaram a partir da «revolução do *PostScript*», nas palavras de Kinross (1992), embora tenham existido alguns formatos anteriores, mas de menor expansão e aceitação.

##### 4.4.1 *PostScript* (PS)

O *PostScript* é uma linguagem orientada para objetos que descreve os tipos de letra e elementos pictóricos como objetos, em vez de mapas de *bits*. Vários formatos baseados na linguagem *PostScript* foram desenvolvidos ao longo dos anos, no entanto, o Tipo 1 e o Tipo 3 foram os mais utilizados, sendo que quase todos são do Tipo 1.

Lançado pela Adobe Systems, em 1985, o *PostScript* Tipo 1 (PS, T-1 ou PS-1) era inicialmente um formato exclusivo para descrever as fontes da Adobe e continha instruções de *hinting* para tornar os tipos legíveis em baixas resoluções.

O *PostScript* Tipo 3 era de licença livre. A Adobe publicou as especificações e, embora fossem possíveis alguns avanços menores, como degradés e percentagens de cinza, não continha instruções de *hinting*, fazendo com que as Tipo 1 tivessem uma performance superior. Após pressão da indústria, a Adobe resolveu fornecer as especificações e retirar a exclusividade, democratizando-o. O *PostScript* Tipo 1 tornou-se rapidamente o padrão para a publicação profissional e artes gráficas pela sua fiabilidade e por ter sido apoiado por praticamente todas as marcas de impressoras, gráficas e casas de impressão.

Os arquivos das fontes *PostScript* são compostos por três ficheiros diferentes no PC e no Mac: o ficheiro de impressão (por vezes conhecido como PFM – *PostScript Font Metrics*) com os contornos vetoriais dos caracteres,



os *bitmaps* para mostrar a fonte nos ecrãs e outro com a métrica (AFM – Adobe Font Metrics), que contém dados numéricos sobre todos os aspetos relacionados com design da fonte como, por exemplo, o espaçamento dos caracteres e pares de  *Kerning*. Para definir os contornos vetoriais em *PostScript* são usadas as curvas de *Bézier*<sup>210</sup>. As fontes PS estão limitadas à codificação de 256 caracteres. Como resultado, os utilizadores devem instalar fontes suplementares separadamente para terem acesso a outros sistemas de escrita, como o cirílico ou grego, ou funções tipográficas avançadas, como o uso de versaletes (*small caps*), algarismos para texto (*oldstyle figures*) ou letras floreadas (*swashes*).

#### 4.4.2 TrueType (TT)

Não querendo ficar refém das licenças da Adobe sobre o *PostScript*, inicialmente a Apple desenvolveu um novo formato. Posteriormente, juntou-se à Microsoft para trabalharem num novo formato juntos, apelidado de Royal e, em 1991, apresentado como *TrueType* (TT) (Phinney, 1997).

O formato TT diferencia-se do PS em várias especificidades, sendo uma delas a forma matemática de descrição dos contornos fazendo uso de curvas de *bézier* quadráticas e contendo os pontos de controle fora das curvas, o que torna mais difícil influenciar uma curva na totalidade, embora a descrição matemática seja mais simples (Phinney, 1997). Por esta razão, normalmente são necessários mais pontos de controle no formato TT do que no PS [fig. 1.144].

Os tipos PS são desenhados numa grelha de 1000 × 1000 unidades enquanto os TT usam uma grelha de 2048 × 2048 unidades.

Uma das principais vantagens do TT é necessitar de um único ficheiro<sup>211</sup> que contenha a informação vetorial e as informações de *hinting*, tornando o texto legível a baixa resolução. O *hinting* nas fontes PS era menos avançado do que nas fontes TT, onde é conhecido como *delta hinting*, sendo estes, normalmente, superiores na visualização em ecrã. Apesar destas inovações, as fontes TT nem sempre se mostraram melhores do que as PS em termos de impressão.

Em 1994, a Apple expandiu o TT com o desenvolvimento do *TrueType GX* que, mais tarde, fez parte do *QuickDraw GX*. Em 1995, após o lançamento do *Windows 95*, a Microsoft lançou o formato *TrueType Open* (TTO) que, em 1996, seria substituído pelo *OpenType* (OT).

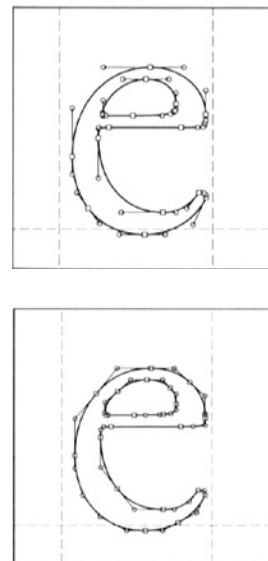


Fig. 1.144 Em cima, o carácter e, codificado em *PostScript*, é descrito por 18 pontos. Em baixo, o carácter e, codificado em *TrueType*, é descrito por 23 pontos descritos através de curvas de *bézier* quadráticas. Pontos finais, são representados por quadrados e pontos de controle por círculos. (Bringhurst, 2004, p. 183)

<sup>210</sup> Designa-se de *bézier* o tipo de curva utilizada pelos programas de desenho/CAD e também para definir de que forma são feitas as curvas de uma letra ou fonte. A curva é estabelecida por determinados pontos que controlam o seu comportamento. Para saber mais sobre como funcionam as curvas *bezier*, Fábio Duarte Martins publicou um completo artigo, disponível em: <http://learn.scannerlicker.net/2014/04/16/bezier-curves-and-type-design-a-tutorial/>

<sup>211</sup> No entanto, os três ficheiros do PS são, normalmente, mais pequenos em tamanho do que o único ficheiro de TT.

#### 4.4.3 QuickDraw (GX)

Lançado pela Apple no início de 1995, o formato GX foi talvez o primeiro a dar passos significativos para adicionar mais funcionalidades a uma fonte, como as classes de *kerning* ou o *kerning* contextual, contando com um mapa de caracteres expandido para além dos usuais 256 permitidos pelos formatos PS e TT. Embora as potencialidades do formato fossem significativas para a época, nunca se tornou um padrão devido à política fechada da Apple, que optou por não licenciar a tecnologia a terceiros, levando a que o formato não tivesse aceitação no mercado. No entanto, como muitas das inovações e automatismo foram implementadas de raiz no formato *OpenType*, estão agora disponíveis, apesar de tudo.

#### 4.4.4 Multiple Master (MM)

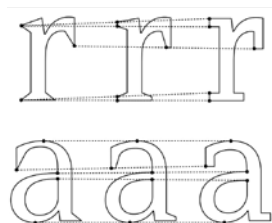


Fig. 1.145 Os caracteres r e a surgem entre os desenhos mestre de ambos.  
(Adobe, 1997, p. 18)

Em 1991, o formato *Multiple Master* (MM) foi apresentado como uma extensão do formato *PostScript* Tipo 1. As fontes MM eram desenvolvidas a partir de dois ou mais desenhos mestre (*masters*) – desenhos definidos por contornos – com as instâncias das fontes geradas por interpolação ao longo de um ou mais eixos de design (como peso [*light*; *bold*], largura [*condensed*; *extended*] e tamanho ótico [*text*; *display*]) [fig. 1.145]. As fontes MM deram aos utilizadores a possibilidade de criarem as suas próprias variantes personalizadas, com maior flexibilidade e maior precisão do que era possível com o formato PS (Adobe, 1997; Riggs, 2014b).

Embora a tecnologia fosse interessante, no sentido em que um ficheiro de fonte permitia explorar todo o espaço de design, e algumas fontes tenham sido criadas para o efeito, principalmente pela Adobe, o formato acabou por não vingar porque, aparentemente, os utilizadores preferiam a escolha mais fácil de variantes disponíveis previamente. Para além disso, estas fontes apresentavam, por vezes, problemas na impressão, no *kerning* e no número de pontos de controlo, que tinham que ser os mesmos entre os extremos, limitando o desenho.

Do lado das fundições (para além da Adobe) e dos designers, desenvolver fontes MM requeria um maior trabalho e tempo despendido, tornando-se uma tarefa pouco atrativa e viável. Por outro lado, o mercado, que vive não raras vezes da venda individual de um estilo particular de um tipo de letra, via nas MM uma tecnologia ameaçadora desse modelo de negócio.

Em 1999, a Adobe deixou de dar suporte ao desenvolvimento deste formato, mas esta tecnologia manteve-se em uso, já não do lado dos utilizadores, mas dos designers, tendo sido incorporada nos *softwares* para o design de tipos e produção de fontes.

#### 4.4.5 OpenType (OT ou OTF)

A globalização do design e da comunicação exigia um formato de fonte mais robusto, que poderia fornecer suporte a idiomas internacionais e reforçar

o desenvolvimento tipográfico. Em 1996, a maior empresa de *software* para a indústria gráfica, a Adobe, e a maior empresa de *software* empresarial, a Microsoft, juntaram-se, por conveniência comercial, e criaram o formato *OpenType* (OT ou OTF).

De acordo com a Adobe (Adobe, n.d.b), os dois maiores benefícios do formato OT são o facto de ser livre de plataforma, podendo ser utilizado em computadores com os sistemas operativos *Windows* ou *Mac OS*, por exemplo, e a capacidade de suportar conjuntos de caracteres amplamente expandidos e recursos de *layout*, que fornecem um apoio linguístico rico e um avançado controlo tipográfico.

O formato OT consiste num único ficheiro que guarda os contornos, a métrica,  *Kerning*, *hinting* e os dados *bitmap*, tornando também a gestão de ficheiros mais simples. Uma fonte OT é uma extensão do formato TT (.ttf) que também suporta o formato PS (.otf). É baseada no Unicode, um standard para caracteres e suas combinações (glifos) em vários sistemas de escrita. O formato OT pode conter 65.536 caracteres e glifos. Para além do conjunto de caracteres ocidental, uma fonte OT pode ainda conter conjuntos de caracteres para diferentes línguas e sistemas de escrita, como o chinês, o russo, o grego, o árabe e o indiano. Para os designers de tipos, as fontes OT permitem um controlo mais alargado e superior sobre um maior número de sistemas de escrita do que os formatos anteriores. Estas fontes podem ainda conter tabelas para substituição de caracteres e glifos e para posicionamento, isto é, posição relativamente à linha de base e alinhamento do texto. Segundo Pohen (2011), as fontes OT consistem em quatro componentes essenciais: a descrição dos contornos, curvas de *bézier* cúbicas nas PS e quadráticas nas TT, incluindo contornos com correções óticas desenhados para serem utilizados em diferentes tamanhos; as instruções de *hinting*; as tabelas para classificação dos caracteres e as possibilidades tipográficas de substituição de caracteres e glifos. Uma fonte OT pode incluir todas estas possibilidades, fazendo com que umas possuam, por exemplo, mais extras e suporte a idiomas do que outras. Algumas fundições usam nas suas fontes as designações «Pro»<sup>212</sup> e «Extra» para descrever as versões mais ricas em recursos. Embora tudo pareça ser possível com os tipos OT, para a criação de caracteres com pesos óticos<sup>213</sup> foram adicionados nomes como *Caption* (6–8 pt), *Text* ou *Regular* (9–14 pt), *Subhead* (14–24 pt) e *Display* (24–72 pt ou superior). De acordo com Hoefer & Co. (n.d.a), o potencial de uma fonte OT está apenas limitado pelas aplicações em que é utilizado.

Segundo Riggs (2014b), a Adobe converteu todas as suas fontes para o formato OT em 2003 e, de acordo com Leurs (2013b), estima-se que, por volta de 2007, 85% a 90% de todas as fontes vendidas fossem fontes OT.

212 Em 1999, a Adobe lançou a terminologia *OpenType Pro*.

213 Como já anteriormente se referiu, historicamente, alguns dos tipos de maior qualidade incluíam diferentes desenhos para diferentes tamanhos de impressão. São estas as quatro variações óticas mais utilizadas, por exemplo, pela Adobe nas suas fontes OT, embora os tamanhos exatos possam variar ligeiramente de família para família, ou de fundição para fundição.

Uma década após o lançamento do OT, a Adobe e a Microsoft continuaram a evoluir o formato e lançaram o *Open Font Format* (OFF ou OFFS) para se tornar um standard da ISO. Trata-se de um formato livre e publicamente disponível que, em 2009, na sua segunda versão, foi declarado tecnicamente equivalente ao OT.

#### 4.5 Formatos de fontes e serviços para a web

A aparente anarquia da *web* surpreendeu os mais habituados ao ambiente comedido da impressão. Na verdade, os designers são obrigados a pensar de forma diferente e a rever as suas expectativas. A integração de fontes na *web* foi, desde a sua génese e até finais do primeiro decénio deste século, bastante limitada. Reichenstein (2006) publicou um artigo onde reivindicava que 95% da informação na *web* é comunicação escrita, concluindo que todos os *webdesigners* deveriam ter formação em tipografia. No entanto, sempre houve grandes limitações na escolha de fontes para a *web*, estando o designer limitado àquelas que surgem comumente pré-instaladas com os sistemas operativos ou então recorria a técnicas alternativas, como usar imagens ou ficheiros *Flash* (como as *SFIR*), por exemplo. Ambas as soluções alternativas continham vários problemas, como o tamanho dos ficheiros e o facto de não ser possível fazer pesquisas de texto em imagens. Para além disso, a tecnologia *Flash* necessita de um *plugin* próprio para ser visualizado nos diferentes *browsers*.

Aliás, a inclusão de fontes nos *browsers* sempre colocou grandes desafios: o primeiro é técnico e envolve a criação de um formato capaz de comunicar com todos os *browsers* como uma fonte deve ser renderizada; o segundo já não é técnico e envolve implicações de direitos de autor e licenciamento das fontes. Relembre-se que as fontes estão sujeitas a leis de direitos autorais, pelo que apenas determinados tipos de letra podem legalmente ser redistribuídos (conforme o EULA<sup>214</sup>).

Até 2010 não existia um formato único de fontes consensual para a *web*, pois não havia acordo entre os *browsers* e fundições tipográficas. Para se entender melhor este dilema, é necessário perceber como evoluiu a utilização de fontes para a *web*, começando pela regra de CSS<sup>215</sup> *@font-face*, que tornou possível a utilização de fontes em páginas *web*.

<sup>214</sup> EULA, *End User License Agreement*, expressa os termos contratuais de licença de *software* onde são definidas as ações autorizadas, no âmbito do direito de autor de um programador, concedidas (ou impostas) ao utilizador final desse *software*.

<sup>215</sup> CSS, *Cascading Style Sheets*, é uma «folha de estilo» composta por «camadas» e utilizada para definir a apresentação (aparência) em páginas da Internet que adotam para o seu desenvolvimento linguagens de marcação (como XML, HTML e XHTML). O CSS define como serão mostrados os elementos contidos no código de uma página da Internet e a sua maior vantagem é efetuar a separação entre o formato e o conteúdo de um documento.

#### 4.5.1 CSS *@font-face*

Até à chegada da regra *@font-face*, uma página *web* só podia fazer uso de fontes instaladas. Se uma página estiver codificada numa fonte que não está instalada num determinado computador, o *browser* irá escolher outra que esteja instalada para mostrar o conteúdo de texto. Com alguns *browsers*, no entanto, é possível usar fontes que lhes serão temporariamente transferidas para que uma página possa usar fontes personalizadas, isto é, que não estejam instaladas por defeito.

Como nenhum método de substituição de fontes se mostrou o ideal, os programadores *web* começaram a procurar uma solução mais digna para fazer face a este problema crescente. Finalmente, reconheceu-se que a padronização de uma característica iniciada com o CSS2, chamada *@font-face*, poderia resolver o dilema. A regra de CSS, *@font-face*, foi desenvolvida na década de 1990, mas por causa da guerra dos *browsers* e de grandes variações na extensão e segurança da sua aplicação, não foi amplamente utilizada até 2009.

#### 4.5.2 EOT, EOT Lite, SVG e WOFF

Para tornar o assunto um pouco mais complexo, devem considerar-se vários formatos diferentes de fontes, sendo que cada formato poderá não ser suportado por todos os *browsers*. O formato *Embedded OpenType* (.eot), desenvolvido pela Microsoft desde 1997, permite que as fontes OT possam ser utilizadas nas páginas *web* e protege-as, através de encriptação e outras técnicas, de serem pirateadas para outros usos, mas é um formato exclusivo e apenas usado pelo *Internet Explorer*. Em 2008, a Microsoft publicou as especificações do formato EOT e submeteu-o como proposta à W3C<sup>216</sup>, mas a proposta foi recusada por diversos motivos, incluindo o uso de patentes proprietárias. A Ascender Corp. propôs então o EOT-Lite, que aboliu as referidas restrições. Nenhum dos outros *browsers* decidiu dar suporte a este formato. Durante a realização das conferências do TypeCon 2009, em Atlanta, assistiu-se a uma interessante discussão que envolveu as principais partes interessadas (fabricantes de *browsers*, designers de tipos, fundições, *webdesigners* e representantes de empresas de serviços de fontes para a *web*) no desenvolvimento das fontes para a *web* e o impasse quanto à metodologia a seguir para a produção de um formato padrão manteve-se inalterado.

De acordo com Wardle (2009), em meados de 2009 o *.webfont proposal 2.1* (mais tarde rebatizado como WOFF) começou a atrair as atenções das principais fundições digitais.

*Web Open Font Format* (.woff) foi especialmente desenvolvido para a *web*

<sup>216</sup> W3C, *World Wide Web Consortium*, é um consórcio internacional no qual organizações filiadas, uma equipa em tempo integral e o público trabalham juntos para desenvolver padrões para a *Web*. Liderado pelo inventor da *web* Tim Berners-Lee e o CEO Jeffrey Jaffe, o W3C tem como missão conduzir a *World Wide Web* para que atinja todo seu potencial, desenvolvendo protocolos e diretrizes que garantam o seu crescimento de longo prazo.

por Jonathan Kew (Mozilla Corporation), Tal Leming (Type Supply), Erik van Blokland (LettError) e outras organizações envolvidas no W3C Web Fonts Working Group, em finais de 2009. Foi apresentado publicamente em julho de 2010, com o apoio da Mozilla, Opera e Microsoft, oferecendo o mesmo tipo de proteção que o formato EOT permitia. O WOFF é suportado pelas versões mais recentes dos *browsers Internet Explorer, Firefox, Chrome, Safari e Opera*, e sistemas operativos para plataformas móveis como o *iOS* e, mais recentemente, também o *Android*. De acordo com Fink (2010), um ficheiro WOFF é, essencialmente, um ficheiro de fonte OT comprimido que, na prática, oferece taxas de compressão muito similares ao formato proprietário EOT.

O formato *Scalable Vector Graphic* (.svg) aloja a informação em formato vetorial, sem *hinting*, e é suportado pelo *Firefox, Chrome, Safari e Opera*, mas tem sido conhecido por causar alguns problemas à performance dos *browsers*.

Fontes *OpenType* (.otf) e fontes *TrueType* (.ttf) continuam a ser formatos utilizados também na *web*, embora sem qualquer tipo de proteção contra usos indevidos, sendo suportados pela maioria dos *browsers*, mas o seu suporte no *Internet Explorer* é limitado.

Em finais de 2012, o formato WOFF tornou-se a recomendação oficial da W3C e, embora possa não substituir por completo os outros formatos, como o TT, OT, EOT ou SVG, parece tornar-se cada vez mais uma alternativa.

Enquanto os designers de tipos tentavam chegar a um consenso sobre o melhor formato a usar como padrão e até todos os *browsers* suportarem a regra *@font-face*, surgiram os serviços de fontes para a *web*, que prometiam um modelo de negócio novo através de um sistema de subscrição de acesso a um certo ficheiro de fonte, alterando por completo o sistema de licenciamento. Tratando das licenças, dos problemas e das incompatibilidades tecnológicas existentes, estes serviços ganharam rapidamente grande popularidade (Beres, 2009; Catone, 2009).

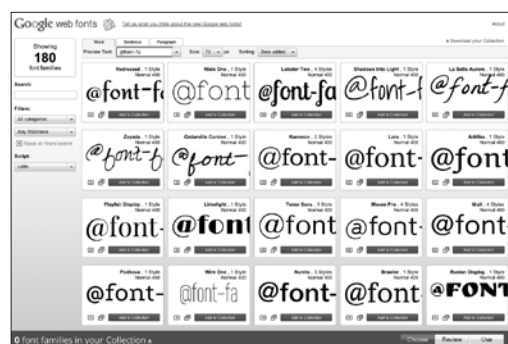
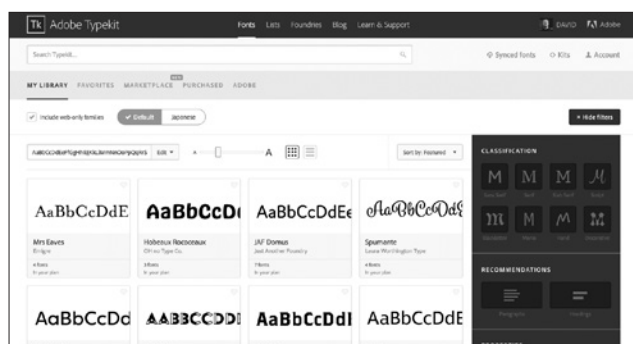
O Typekit e o Google Fonts (inicialmente chamado Google Webfonts) são, hoje em dia, duas das plataformas mais populares para *webdesigners*. No caso do Typekit, adquire-se uma subscrição para um conjunto de fontes. O Typekit fornece acesso ao código necessário para utilizar nas páginas HTML. Quando um utilizador acede ao *website*, esse código solicita a fonte ao servidor do Typekit e, se o pedido for efetuado por um endereço registado no Typekit, as fontes são inseridas dinamicamente na página. Todos os problemas técnicos como, por exemplo, codificar um formato diferente de acordo com o *browser* que está a ser utilizado pelo visitante, são automaticamente resolvidos, de forma invisível, pelo sistema. O Typekit partilha os lucros da subscrição com os designers de tipos e protege as fontes contra modificações, na medida em que preserva a sua integridade visual e não permite que as fontes sejam instaladas num sistema operativo. Como resultado, várias fundições digitais disponibilizaram as suas fontes através deste serviço.

Como refere Veronika Burian, entrevistada por Herrmann (2009):

So, when Typekit asked us to participate in their new scheme, we thought that it is a very promising business model that is fair to both

parties, the *web* and type designers. It has the potential of promoting good typography in a legally safe environment and at the same time bring some revenue to the type designers, who spent long hours designing good fonts.<sup>217</sup> (para. 36)

Em outubro de 2011, a Adobe Systems adquiriu o Typekit [fig. 1.146], mostrando a importância que este tipo de serviços e modelo de negócio tem recebido por parte da indústria.



O Google Fonts [fig. 1.147], por outro lado, é um serviço gratuito que fornece fontes livres, embora pague aos designers um valor fixo pelas fontes, para que as disponibilizem livremente. Na verdade, as fontes podem ser partilhadas e distribuídas sem que seja necessário adquirir uma subscrição, podem ser utilizadas de qualquer forma, comercial ou privada, e podem até ser alteradas pelos utilizadores. O Google Fonts está a crescer em popularidade porque é gratuito, mas muitos designers de tipos e as fundições digitais preferem ser representados por serviços como o Typekit, porque oferece mais opções (embora o Google tenha tendência para aumentar muito rapidamente a sua oferta) e um nível mais elevado de qualidade nas fontes que representa.

Existem, no entanto, outros serviços similares no mercado, como a Fontdeck, a Kernest, a Webtype, o sistema da Typotheque, entre outros, oferecendo a mesma funcionalidade básica, mas com preços e características diferentes.

Para concluir, pode referir-se que no que respeita aos formatos para a *web*, é ainda necessário encontrar um equilíbrio entre as necessidades dos utilizadores e os interesses das fundições e que, como refere Tim Ahrens em entrevista a Brown (2011), algumas dessas decisões não serão conduzidas pela tecnologia<sup>218</sup>.

Fig. 1.146 Adobe Typekit.  
(Retirada de <https://typekit.com/>)

Fig. 1.147 Google web fonts.  
(Retirada de <http://www.google.com/webfonts>)

<sup>217</sup> TL «Assim, quando o Typekit nos pediu para participar no seu novo esquema, nós pensamos que seria um modelo de negócio muito promissor e justo para ambas as partes, os web designers e os designers de tipos. O Typekit tem o potencial de promover tipografia de qualidade num ambiente seguro do ponto de vista legal e ao mesmo tempo trazer alguma receita para os designers de tipos, que passaram longas horas a desenhar fontes de qualidade.»

<sup>218</sup> Persiste a falta de consenso entre os sistemas de vendas e licenciamento de fontes.



#### 4.6 A educação no design de tipos

«(...) typeface design is now, very clearly, a global enterprise, for a mobile and connected community. There are relevant courses in many countries, and no national monopoly»<sup>219</sup> (Leonidas, 2013b, para. 18).

Como sugere Seddon (2012), é bastante difícil decidir por onde começar ou acabar quando se faz uma lista das melhores escolas onde se pode estudar tipografia, no sentido do design de tipos como uma especialidade em pós-graduações, mestrados e doutoramentos, ou como parte integrante de cursos relacionados com o Design Gráfico e de Comunicação. Dada a especificidade expressa no título deste tópico, deixar-se-á de lado o segundo caso<sup>220</sup>, em favor do primeiro.

Apresentam-se, de seguida, os países e escolas que se destacam pela especialidade do design de tipos, até à data, tendo por base as publicações *The Typographic Desk Reference* de Theodore Rosendorf e *Typography Referenced*, recorrendo aos *websites* das instituições, às listas de *e-mail* (ATypI ML; Typo L) e fóruns da especialidade (Typophile; TypeDrawers), assim como à compilação feita por Luc Devroye disponível *on-line*<sup>221</sup>.

O critério de seleção parte da reputação e distinção da instituição, tendo também em conta os resultados obtidos pelos projetos dos seus alunos. Assim, a Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten (KABK), em Haia, e a Universidade de Reading distinguem-se pelos sucessos alcançados pelos seus estudantes e pela rápida empregabilidade.

Como refere Hudson (2007) sobre a Universidade de Reading: «Past graduates are currently employed at Adobe, Cannibal, Dalton Maag, Hoefer & Frere-Jones, House Industries, Linotype, Monotype Imaging, Porchez Typofonderie, etc., and we're interviewing a couple of the current students for a job»<sup>222</sup> (para. 3).

Ambas as instituições possuem um programa de visitas, com refere Paul van der Laan (2007) sobre a KABK:

Next to that visits to the Typo Berlin conference, Plantin Moretus museum in Antwerp, the Enschedé archive in Haarlem and other typographically interesting places are organised yearly.

Former students of the course have found jobs in the type industry,

219 TL «(...) o design de tipos de letra é agora, muito claramente, uma indústria global, para uma comunidade móvel e interligada. Há cursos relevantes em muitos países, e não há um monopólio nacional.»

220 Embora exista a possibilidade de visualizar uma listagem, supostamente, mais atualizada na entrada da Wikipedia (iniciada por Jan Middendorp, em 2010): [http://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_institutions\\_offering\\_type\\_design\\_education](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_institutions_offering_type_design_education) ou no fórum Typophile: <http://typophile.com/node/12011>

221 Consulte-se: <http://luc.devroye.org/school.html>

222 TL «Os graduados estão atualmente empregados na Adobe, Cannibal, Dalton Maag, Hoefer & Frere-Jones, House Industries, Linotype, Monotype Imaging, Porchez Typofonderie, etc., e nós estamos a entrevistar alguns estudantes atuais para um projeto.»

won international awards, or have published typefaces since. For instance – Artur Schmal designed Parry for OurType, Pieter van Rosmalen runs his own CakeType foundry, Andy Clymer found a position at Hoefler & Frere-Jones, Nikola Djurek designed Amalia (for OurType) and Porta (for Dutch Type Library), and Ian Party is a tutor in type design at the ECAL and runs the B&P Typefoundry. Laura Meseguer won a TDC award for Rumba, as did Christina Bee for her typeface Olga.<sup>223</sup> (para. 3 e 4)

E Luc Devroye (2014) reforça: «This is the most elite typographical school in Europe. Its graduates include all main current typographers in the Netherlands, and many others»<sup>224</sup>.

A procura de exemplos da produção está espelhada nos *websites* dos cursos, assim como nas páginas pessoais de alguns dos alunos.

A Universidade de Reading e a KABK continuam a ser as instituições mais relevantes, quer historicamente, quer pela excelência do corpo docente que apresentam. Desde 2005, têm surgido outras instituições, das quais se destacam, a Cooper Union, em Nova Iorque, EUA; a Universidad de Buenos Aires, na Argentina; a École Estienne, em França; a Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB), em Leipzig, Alemanha; Centro de Estudios Gestalt, em Veracruz, México; a Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK), em Zurique, Suíça.

#### 4.7 Associações profissionais, conferências e eventos

Sem uma rede de apoio de organismos e instituições profissionais, dificilmente uma indústria funcionará e a indústria associada design de tipos não é exceção. Há um vasto número de pequenas associações, organizações de conferências e eventos. Listam-se, de seguida, as maiores e mais significativas internacionalmente:

- *Association Typographique Internationale* (ATypI) é a maior e principal organização internacional sem fins lucrativos do setor. Fundada por Charles Peignot, em 1957, a ATypI fornece a estrutura para comunicação, informação e interação entre os membros da comunidade internacional de tipografia. Tem como funções principais a preservação da cultura,

223 TL «Visitas à conferência Typo Berlim, ao Museu Plantin Moretus em Antuérpia, ao arquivo da Enschedé, em Haarlem e outros lugares tipograficamente interessantes são organizadas anualmente. Antigos alunos do curso encontraram emprego na indústria da tipografia, ganharam prémios internacionais ou publicado fontes desde então. Por exemplo – Artur Schmal desenvolveu a Parry para OurType, Pieter van Rosmalen dirige a sua própria fundição CakeType, Andy Clymer encontrou uma posição na Hoefler & Frere-Jones, Nikola Djurek desenvolveu a Amalia (para a OurType) e Porta (para a Dutch Type Library), e Ian Party é professor de design de tipos na ECAL e gere a fundição B&P. Laura Meseguer ganhou um prémio do TDC para a Rumba, assim como Christina Bee para o seu tipo de letra Olg.»

224 TL «Esta é a principal escola de tipografia na Europa. Os seus graduados incluem todos os principais tipógrafos dos Países Baixos, e muitos outros.»

da tradição e da história; promover fontes digitais contemporâneas; difundir a tipografia e design de excelência; exercer pressão legislativa; organizar conferências; organizar concursos (Letter.2); atribuir prêmios (Charles Peignot), entre outras atividades. Possui um sistema de delegados por países, representando mais de 40 países. Os delegados atuam como canais de divulgação da ATypI e, por outro lado, reportam informação diretamente à associação, principalmente sob a forma de um relatório anual. Desde a sua gênese, tem promovido conferências por todo o mundo que combinam a indústria, a educação e uma atualização da comunidade tipográfica internacional. O acesso dos membros à lista de *e-mails* privada, assim como às SIG (*Special Interest Groups*) é uma mais valia.

- *Type Directors Club* (TDC) é uma organização internacional sediada em Nova Iorque, desde 1946. Promove anualmente uma competição específica de design de tipos (TDC2), outra de excelência no uso da tipografia em projetos de design e uma terceira para distinguir a excelência nos genéricos de filmes. Os prêmios são geralmente reconhecidos como dos mais prestigiados do setor. Os resultados num anuário, o famoso *Typography Annual*, e os trabalhos selecionados são também exibidos internacionalmente em várias exposições itinerantes. A organização tem tido um papel muito importante na educação, promovendo bolsas, cursos e seminários com grande regularidade nos Estados Unidos da América. O certificado de pós-graduação em design de tipos da Cooper Union é atribuído em colaboração com o TDC.
- *Society of Typographic Aficionados* (SOTA) é uma organização internacional sem fins lucrativos, fundada por Bob Colby nos Estados Unidos da América, em 1998, tendo como objetivo o estudo da tipografia, o seu desenvolvimento e divulgação. Promove anualmente prêmios (Catalyst Award – aberto a designers com menos de 25 anos; Typography Award – para destacar um membro proeminente da comunidade) e organiza uma conferência (TypeCon) sobre tipografia nos EUA.
- *The International Society of Typographic Designers* (ISTD) é também uma organização internacional sem fins lucrativos, fundada por Vincent Steer no Reino Unido, em 1928. Promove prêmios para estudantes e publica um *journal* internacional – *TypoGraphic*. Cada edição é desenhada por um reputado designer convidado.

A par das conferências e eventos fomentados por estas organizações são promovidos outros, quer no meio académico como a International Conference on Typography and Visual Communication (ICTVC) ou as conferências anuais na St. Bride, quer em contextos mais técnicos como na TypoBerlin ou na TypoTechnica.

## Síntese

Neste primeiro capítulo, clarificou-se o enquadramento geral da temática em estudo. Apresentou-se um breve conjunto de terminologias fundamentais, assim como a distinção entre as três formas de representação gráfica de letras: a escrita e caligrafia, o *lettering* ou letras desenhadas e a tipografia e os tipos de letra, de maneira a clarificar o objeto de estudo.

A análise sistemática à evolução histórico-estilística da tipografia e dos tipos de letra destacou momentos, autores e artefactos que contribuíram de forma decisiva para a história e evolução do design de tipos. Este enquadramento fundamentou-se na necessidade de compreensão, da evolução do próprio desenho da letra, assim como dos fatores e influências socioculturais, económicas e políticas que contribuíram para esse desenvolvimento. Embora já existam várias referências na literatura, principalmente estrangeira, esta abordagem sustentou-se também pela necessidade de contribuir para a ampliação da parca informação detalhada existente em português.

Num segundo momento, corroborou-se o pressuposto de que os tipos de letra são artefactos culturais, sujeitos igualmente às transformações técnicas e tecnológicas. Verificou-se que, ao longo dos tempos, essas evoluções contribuíram, de forma decisiva, para o desenho da letra e consequente produção de tipos. Da materialização concreta do tipo móvel como objeto físico, à desmaterialização digital, passando de um ofício limitado a um conjunto de especialistas, à democratização dos meios e processos de produção digitais, foram várias as transformações que ocorreram, tanto no seio da cadeia produtiva, como do consumidor.

Por fim, contextualizou-se o panorama atual do design de tipos. Verificou-se que são múltiplos os intervenientes no design de tipos, com motivações e intenções diversas, desde mega fundições e distribuidores a fundições independentes, por norma, de menor escala. Porém, a quantidade destas últimas tem crescido nos últimos anos, estimulando o mercado. Os distribuidores têm um papel fundamental na divulgação dos tipos de letra para o mercado global.

Os diversos participantes no design de tipos abarcam um alargado espectro de trabalhos que pode ser distinguido, genericamente, pelo binómio *tipos originais* e *tipos por encomenda*. A criação de tipos para ecrã, assim como a ampliação de tipos para outros alfabetos e sistemas de escrita, são temáticas cada vez mais relevantes, na medida em que o mercado de utilizadores interessados em tipos de letra originais cresce.

O *software* foi naturalmente evoluindo e, se no início os *softwares* específicos para desenho e produção de fontes eram escassos, atualmente a gama surge mais alargada, fruto também de um conjunto crescente de novas aplicações, que facilitam e aceleram várias tarefas. No entanto, o *FontLab*, o *RoboFont* e o *Glyphs* dominam as preferências dos designers.

Os formatos de fontes digitais foram evoluindo à medida que também evoluíram as formas de os codificar e representar. Hoje em dia, o formato *OpenType* é o padrão da indústria por ser livre de plataforma, suportar ma-

pas de caracteres extensos e recursos de composição, oferecendo ainda um avançado controlo tipográfico. Os formatos de fontes para a *web* têm-se multiplicado ao longo dos tempos, embora o formato WOFF tenha alcançado um maior protagonismo dada a recomendação oficial da W3C. Com as *web-fonts*, surgiram também novos modelos de negócio baseados na subscrição de um conjunto de fontes, que pretendem salvaguardar os direitos de autor dos designers de tipos ao mesmo tempo que pretende dar ao utilizador uma gama mais alargada de escolhas.

O número de instituições e eventos ligados à tipografia e ao design de tipos em particular tem aumentado nos últimos anos, motivado por um crescente interesse nestas áreas. Interesse esse, que se espelha num conjunto cada vez mais alargado de instituições de ensino que oferecem cursos especializados e oportunidades de investigação, mas também na quantidade de associações profissionais, conferências e eventos existentes.



## CAPÍTULO 2

**Cenário português**





Se o capítulo anterior pretendeu traçar um enquadramento global sobre a história da tipografia e sobre o design de tipos, este capítulo acrescenta uma reflexão sobre o contexto português. Importa contextualizar os principais momentos, autores, publicações, origens e influências estéticas, concetuais e técnicas, bem como as alterações sociais, culturais e económicas que, ao longo da história, foram afetando, de forma direta ou indireta, o desenho de letras e a produção de tipos de letra.

É certo que o contexto português aqui apresentado não tem a pretensão de se substituir às diversas publicações, principalmente de cariz historicista, sobre a História das Artes Gráficas em Portugal, ou mesmo sobre a História da Imprensa e da Tipografia. Importa, pois, refletir sobre os momentos considerados mais relevantes para o desenho da letra em Portugal, desde a caligrafia à tipografia, matéria ainda pouco explorada e comunicada. Como se desenvolveu o desenho da letra no território português? Quais os principais intervenientes? Como se caracteriza esse desenho em Portugal? Estas foram algumas das questões que deram o mote ao presente capítulo e às quais se procura responder contribuindo, dessa forma, para a consolidação da informação relevante nesta área.

Este capítulo inicia-se com um contexto caligráfico, delimitado pelos autores e obras mais originais e inovadoras, com particular ênfase nos que dedicaram especial atenção à criação de uma caligrafia portuguesa, revelando um método, uma capacidade de explicação e de criação caligráfica muito próprios. Posteriormente, analisa-se o contexto tipográfico nos momentos, autores e obras fundamentais, considerando sempre o desenho, a criação e divulgação de tipos em Portugal.

## 1 Caligrafia

Antes da invenção da Imprensa, as comunicações escritas eram efetuadas com recurso a documentos manuscritos.

Pouco conhecemos sobre produção de manuscritos no período românico e pré-românico português. A realidade a que temos acesso, hoje em dia, é radicalmente fragmentária e este factor afasta-nos, não apenas do conhecimento das produções literárias e artísticas, como também da história, das influências e do *modus operandi* dos *scriptoria* de então. (Dias, 2012, p. 42)

O mundo enigmático dos monges copistas é frequentemente associado ao trabalho dos artífices que, nos centros clericais, maioritariamente, se ocupavam da árdua tarefa de copiar e de, por vezes, traduzir textos que ainda hoje podem ser observados em algumas bibliotecas e museus. A perfeição com a qual os monges copistas executavam o seu trabalho prolongava a finalização de um livro. Na Idade Média, a produção de pergaminhos enrolados foi gradualmente substituída pelo *códice*, nome dado aos livros

criados desde a Antiguidade até à Idade Média. Muitos exemplares eram profundamente ilustrados e requintadamente decorados com exuberantes iluminuras. A produção de tais artefactos exigia um conjunto grande de saberes técnicos e especialidades, desde o escolher da pena, ao preparar das tintas até à encadernação e acabamentos, normalmente tarefas subdivididas por vários artífices. Essas nobres artes eram transmitidas de artífice para artífice e, na maior parte das vezes, aprendidas e ensinadas nos mosteiros, não só por quem pretendia seguir o caminho religioso, mas também por alguns nobres.

Na Idade Média, Portugal teve também os seus centros caligráficos afetos a conventos e mosteiros como os de Santa Cruz de Coimbra, de Santa Maria de Alcobaça, da Serra de Ossa, de São Pedro de Arouca ou de São Mamede de Lorvão<sup>1</sup>. Porém, o anonimato do escriba é uma constante verificada nos manuscritos medievais. Dos cerca de cem manuscritos do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, apenas doze contêm a sua identificação (Santos, 2001). Os numerosos manuscritos da oficina caligráfica do mosteiro de Alcobaça, referenciado por Viterbo (1916) como um dos mais profícuos centros de produção de escrita em Portugal, encontram-se hoje na Biblioteca Nacional e no Arquivo Nacional Torre do Tombo, em Lisboa<sup>2</sup>, sendo um dos mais antigos o *Liber quaestionum in Vetus Testamentum*, datado do século XII por Santo Isidoro de Sevilha [fig. 2.1]. Escrito em letra visigótica, padrão caligráfico ibérico entre o século VII e o século XII, possui um último fólio em letra carolíngia. Segundo Jorge dos Reis, na sua tese de doutoramento intitulada *Três Movimentos da Letra: o Desenho da Escrita em Portugal*, a extinção da caligrafia visigótica efetiva-se, em primeiro lugar, com a cada vez maior margem de manobra da caligrafia carolíngia e, em segundo lugar, com o abandono da cultura e liturgia moçárabe na Península Ibérica (Duarte, 2008).

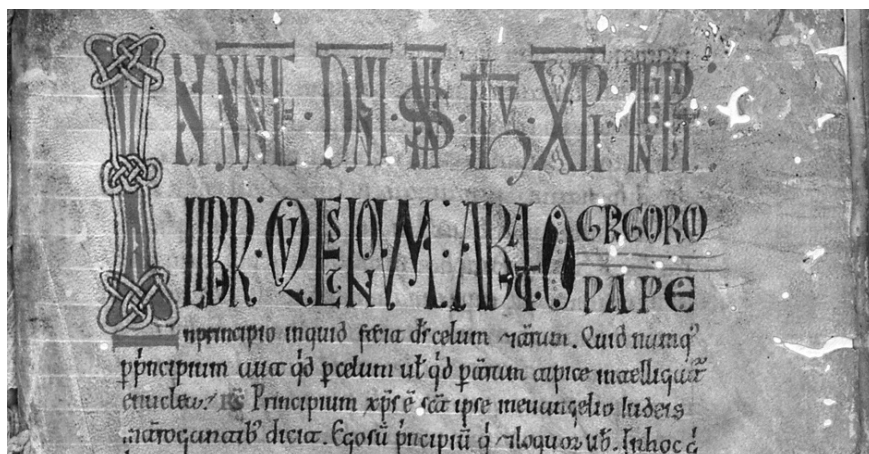


Fig. 2.1 Fragmento da obra *Liber quaestionum in Vetus Testamentum*. Letra visigótica. (Retirada de BNP: <http://purl.pt/24617>)

1 A tese de doutoramento de Inês Correia, intitulada *Iconografia e Arqueologia dos códices medievais no fundo laurbanense* – constituiu um importante contributo para o conhecimento, mais profundo, das práticas do *scriptorium* de Lorvão.

2 São igualmente ricas em manuscritos diversos as bibliotecas reais da Ajuda, em Lisboa, e de Mafra; a da Academia Real das Ciências de Lisboa; a Biblioteca Pública Municipal do Porto; e a Biblioteca Pública de Évora.

Para além da produção escrita estar conotada com a Igreja, desenvolveu-se, paralelamente, um outro vetor de atividade caligráfica, associado aos afazeres do Estado. Entre nós existiu uma produção contínua de documentos laicos, registos notariais, forais [fig. 2.2], registos comerciais, entre outros, que eram executados por artífices contratados para esse fim. O Rei, por exemplo, dispunha de um *escrivão da puridade*, designação atribuída no século XIII ao escrevão responsável pelos seus documentos públicos.

Fig. 2.2 Página do foral manuelino de Manteigas. Apresenta-se caligrafado com letra gótica de ducto rápido, muito próxima da Gótica rotunda. (Retirada de: <http://digitalq.adgrd.arquivos.pt/viewer?id=1279815>)



Em Portugal, o Ensino foi o terceiro grande vetor de atividade caligráfica.

A caligrafia estabeleceu relações de interdisciplinaridade e transversalidade com a vertente técnica e artística, sendo uma base estruturante na organização das sociedades, bem como na vida profissional e pessoal dos indivíduos, e na sua interacção com os outros. Relações com o texto escrito, a capacidade de escrever e ler, e ainda com o advento da imprensa. Relações com a arte, e portanto relações com outros meios de expressão, no universo da comunicação e estética, estabelecendo relações com diferentes funcionalidades consoante as culturas. É, portanto uma dimensão vasta de conhecimento, dada a sua transversalidade. (Duque, 2012a, p. 79)

Existem, entre nós, magníficos manuscritos dos séculos XII a XV de caligrafia profissional. No entanto, o primeiro tratado caligráfico em que se apresentam e exemplificam as devidas regras só surge publicado em *Exemplares de Diversas Sortes de Letras* pelas mãos do professor Manuel Barata, editado por duas vezes, em 1590 e 1592<sup>3</sup>, graças ao editor João de Ocanha, introduzindo-se, dessa forma, a caligrafia de chancelaria em Portugal (Duarte, 2008). Esta obra é paradigmática pela sua singularidade sendo, até à data, a única publicação impressa a partir de chapas gravadas em metal ao longo de todo o século XVI em Portugal [fig. 2.3-2.4]. Em 1572, Barata terá publicado a obra *Arte de Escripta*, uma coletânea de estampas<sup>4</sup> soltas. Embora não se conheça nenhum exemplar, vários registos de diferentes autores deixam perceber a sua existência.

Há ainda registos que o referenciam como *Mestre de escrita* do príncipe D. João, filho do rei D. João III, revelando as suas ligações ao país e à corte (Silva & Aranha, 1858), embora Duque (2012a) refira que não foi ainda encontrada qualquer documentação que o comprove. Manuel Barata foi nomeado para o cargo de Escrivão dos Contos do Reino na Corte de D. Sebastião e D. Henrique (Duque, 2012b).



Também no século XVI, Giraldo Fernandez de Prado [c. 1535-1592], pintor e calígrafo de Teodosio II, duque de Bragança, foi o autor do tratado intitulado *Calligraphia* [fig. 2.5-2.6], de 1560, embora em algumas estampas conste o ano de 1561, em Lisboa (Santos, 2015). É o primeiro calígrafo português de que há notícia, apesar de a sua obra nunca ter sido editada como aconteceu com Manuel Barata (Duque, 2012a; V. Serrão, 2007). Tal como nos exemplares italianos e espanhóis, também esta obra apresenta desenho de diversos tipos de letra caligráfica utilizados na época (Santos, 2015). De facto, com diferença de uma década, Giraldo Fernandez de Prado estaria já, em 1560, a produzir o seu tratado, quando Barata assinou a sua primeira prancha em 1572 (Duque, 2012b).

Fig. 2.3 Manuel Barata. Capa da edição de João de Ocanha. *Exemplares de Diversas Sortes de Letras*, 1590. (Retirada de BNP: <http://purl.pt/15204>)

Fig. 2.4 Manuel Barata. Estampa 1. *Exemplares de Diversas Sortes de Letras*, 1590. (Retirada de BNP: <http://purl.pt/15204>)

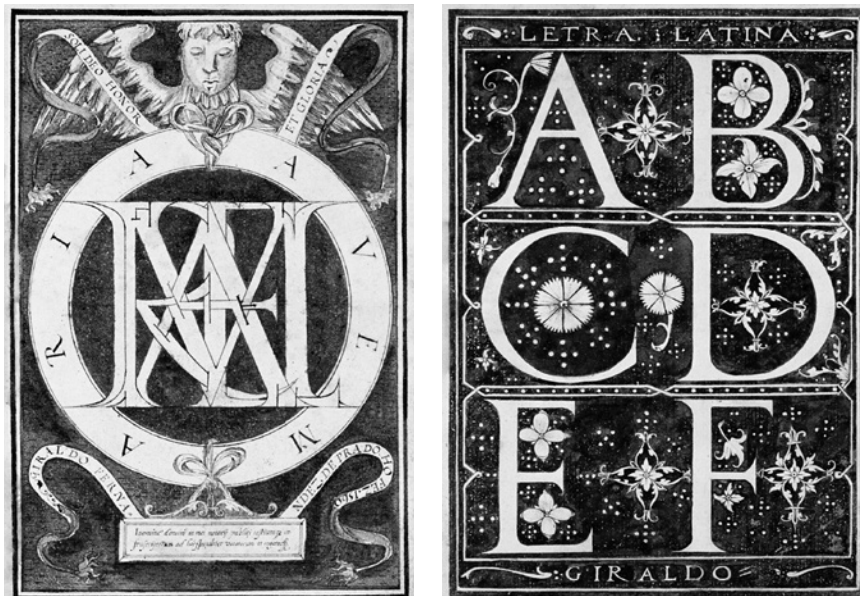
3 Sobre a edição de 1592, existem dois exemplares, ainda não catalogados, um na Biblioteca Municipal de Braga e outro na Biblioteca D. Manuel II, em Vila Viçosa (Duque, 2012a; 2012b).

4 Estampas (pranchas, lâminas ou traslados) seriam os modelos caligráficos onde se evidenciava o virtuosismo dos mestres e que serviriam de exemplo para os alunos.



Fig. 2.5 Giraldo de Prado.  
*Calligraphia*, 1560.  
(Santos, 2015, p. 47)

Fig. 2.6 Giraldo de Prado.  
*Calligraphia*, 1560.  
(Santos, 2015, p. 48)

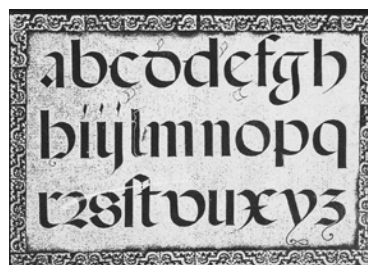
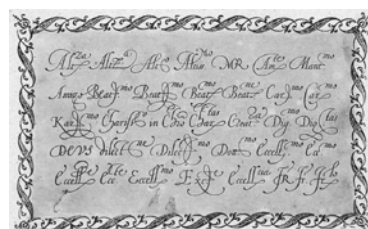


Tendo em conta a importância e o impacto dos modelos caligráficos e as datas das edições dos manuais ao longo do século XV em Itália, é evidente e notória a ligação das tipologias desenhadas por Manuel Barata às de Ludovico degli Arrighi, principalmente em *La Operina* (1522) e *Il modo de temperar la penna* (1523), a Giovanni Antonio Tagliente, em *Lo presente libro insegna la vera arte de lo excelente scrivere de diverse varie sortie de lettere* (1524), a Giambattista Palatino, no *Livro nuovo d'imparare a scrivere* (1540) e, sobretudo, a Giovanni Francesco Cresci, na obra *Essemplere di piu sorti lettere* (1560), onde a cópia do título denota a inserção do manual num contexto erudito e em *Il Perfecto scrittore* (1570). Cresci foi também o autor da caligrafia *Cancellaresca Moderna* (Duarte, 2008; Duque, 2012a; Santos, 2015).

Os manuais espanhóis partilham também um conjunto de modelos semelhantes. O primeiro manual de caligrafia impresso em Espanha é de Juan de Yciar, intitulado *Recopilación Subtilissima, Intitulada Ortographía Prática*, impresso em Zaragoza por Bartolomé de Nájera, em 1548 (Pereira, 2006). Mais tarde, essa edição foi ampliada em *Arte Subtilissima por la qual se enseña a escreuir perfectamente* (1550). A influência no trabalho de Barata é notória nos desenhos geométricos de capitais romanas ou ainda no uso da caligrafia aberta a branco sobre um fundo preto. Francisco Lucas, outro enormíssimo calígrafo espanhol, publicou *Instrucción muy provechosa para aprender a escrevir* (1570), onde Barata se deverá ter inspirado, nomeadamente na prossecução de traçados em que os efeitos decorativos são quase inexpressivos, percebendo-se a prioridade conferida à procura da forma e à utilização da caligrafia dirigida às necessidades profissionais, mais do que para uso informal. A análise da obra de Barata permite verificar que conhecia as obras dos seus congéneres, tendo em conta a estratégia de difusão da caligrafia de chancelaria que vigorava em Itália desde o século XV e que surge, na maioria dos manuais europeus, desde o início do século XVI. Ao afirmar a caligrafia de chancelaria, ao invés do domínio da caligrafia gótica, «Barata revela-se repre-

sentante da modernidade caligráfica no nosso país» (Duarte, 2008, p. 92).

Os *Exemplares* são constituídos por um conjunto de dezanove estampas onde se podem identificar diferentes estilos caligráficos que vão desde vários exemplos de Chancelarescas (corsiva, formata, bastarda e moderna) – Cancellareschae Formantur, Maiuscula Cancellareschae, algumas estampas com maiúsculas e minúsculas chancelerescas, Exemplaria Cancellarescarum, Cancellaresca Formata – à Letra Portuguesa; Letra Castellana; Letra Romana (humanista, evidenciando uma aproximação ao desenho de letras tipográficas, ainda que sem o rigor geométrico que outros autores colocarão no futuro), Letra Grifa e terminando com a letra de livros ou Gótica Rotunda (com claras influências dos *Scriptorium* e das letras Unciais). A introdução de nomenclatura nacionalista ibérica, como letra Portuguesa ou Castellana e a inclusão da Gótica Rotunda, parece evidenciar a criação de um manual de caligrafia ibérico [fig. 2.7-2.10] (Duarte, 2008).



O manual de caligrafia de Barata seria, no fundo, um projeto pedagógico que vinha no seguimento de um conjunto de manuais de caligrafia publicados na Europa, principalmente em Itália e Espanha. No entanto, o seu manual era pequeno comparado com as explicações mais pormenorizadas sobre o desenho de cada uma das letras dos seus contemporâneos. Faltam os métodos rigorosos e detalhados para desenhar cada uma das letras que Manuel Barata apresenta nas suas estampas. Nesse aspeto, o seu manual, tal como o conhecemos, apresenta-se parco em didática, como constata Santos (2015):

Os princípios académicos aparentavam ser bem menos relevantes que o espectáculo do desenho. Ao contrário dos seus contemporâneos espanhóis e italianos, os quais valorizavam a lógica da aprendizagem, com a criação de manuais de escrita complexos mas pedagogicamente completos, os calígrafos nacionais apresentavam os seus dotes caligráficos mas, aparentemente, pouco imbuídos do espírito humanista da transmissão do saber. (p. 59)

Fig. 2.7 Manuel Barata.  
Estampa 3. *Exemplares de Diversas Sortes de Letras*, 1590.  
(Retirada de BNP: <http://purl.pt/15204>)

Fig. 2.8 Manuel Barata.  
Estampa 6. *Exemplares de Diversas Sortes de Letras*, 1590.  
(Retirada de BNP: <http://purl.pt/15204>)

Fig. 2.9 Manuel Barata.  
Estampa 19. *Exemplares de Diversas Sortes de Letras*, 1590.  
(Retirada de BNP: <http://purl.pt/15204>)



Fig. 2.10 Manuel Barata.  
 Estampa 7. *Exemplares de  
 Diversas Sortes de Letras*, 1590.  
 (Retirada de BNP: [http://purl.  
 pt/15204](http://purl.pt/15204))



Surge, no entanto, pela primeira vez a intenção de se estabelecer a *Letra Portuguesa* [fig. 2.10], assim caracterizada por Jorge dos Reis Duarte (2008):

Do ponto de vista gráfico, esta caligrafia é menos inclinada que os exemplares caligráficos que surgem em Itália no século XVI. Barata apresenta desenhos caligráficos totalmente originais na forma como relaciona estilos anteriores à caligrafia Cancellaresca, construindo estruturas gráficas de palavras e frases totalmente díspares daquelas que se desenvolviam na Europa.

Algumas letras evidenciam reminiscências da caligrafia Carolina, tendo em conta a sua legibilidade e o diminuto corpo primitivo, inspirando-se Barata na estrutura da caligrafia Gótica Cursiva do século XV, conferindo-lhe um certo carácter barroco e gestual, recusando, na maioria dos casos, a estética Cancellaresca de Arrighi, Tagliente e Palatino. (p. 103)

Da análise de Jorge dos Reis salienta-se um conjunto de influências estilísticas no mesmo desenho. A *Letra Portuguesa* apresenta reminiscências da *Letra Bastarda*, utilizada à época com frequência em Itália, evidenciando também influências do francês Robert Granjon, na criação dos seus caracteres *Civilité*, principalmente na sua modulação acentuada (Santos, 2015). Salienta-se a variação de contraste acentuado, principalmente nas maiúsculas. Para Barata, a fluidez caligráfica parece mais importante do que a possibilidade de uma unidade estilística. Essa mesma assunção remete para a aparente falta de uniformidade construtiva. De acordo com Santos (2015), é nessa «despreocupação com a estruturação do desenho das letras enquanto sistema geométrico ou de princípios claros de desenho que assenta a falência do tipo de letra português segundo Barata» (p. 116). O mesmo

refere também que «é praticamente impossível enunciar os elementos que o definem enquanto objecto nacional» (p. 116).

Por outro lado, Duarte (2008) remete precisamente para o lado artístico, criativo e de expressão pessoal, quando indica que a Letra Portuguesa manifesta o desejo de Barata contribuir com um estilo caligráfico revelador da personalidade do seu país. Refere ainda que tal variação no desenho de cada uma das letras da Letra Portuguesa «alude ao facto de Portugal ser um país de contrastes em termos de pronúncia» (p. 103).

A edição da obra de Barata representa, sem dúvida, um espaço singular e peculiar na história da caligrafia, da criação e do desenho de letras, de tal maneira que foi preciso aguardar mais de um século para que surgissem novas publicações caligráficas. Os motivos para tal hiato prendem-se com a perda de independência, com o domínio espanhol, conhecido pelo Domínio Filipino e com as contantes guerras que agudizaram as dificuldades financeiras e políticas em Portugal. Esses fatores fizeram esquecer as preocupações artísticas, motivo pelo qual a arte caligráfica portuguesa se vai ressentir e até quase desaparecer. Foi, no entanto, com D. João V, que as artes da caligrafia verdadeiramente se afirmaram (Santos, 2015).

Em 1722, Manoel de Andrade Figueiredo destaca-se pela dimensão analítica e profundidade reflexiva demonstrada em *Nova Escola para Aprender a Ler, Escrever e Contar*, onde estabelece os princípios da letra caligráfica Portuguesa [fig. 2.11-2.17]. Foi o primeiro manual onde o ensino sistemático da escrita se impôs numa clara demonstração da capacidade metódica e talento intrínseco de Andrade de Figueiredo, representando os mais diversos estilos de letra, mostrando-se atento às realidades de outros países. A sua obra dedicada ao ensino da arte de escrever apresenta-se dividida em quatro partes ou tratados, versando o segundo sobre a Caligrafia. Andrade de Figueiredo reflete sobre as tintas, os aparos e as pautas caligráficas demonstrando, grande empenho no apoio didático e na pedagogia, isto é, nas explicações em torno dos princípios construtivos da caligrafia, contrariamente ao exemplar do século anterior de Manuel Barata. Entre as diversas tipologias de escrita salientam-se quatro estilos caligráficos que viriam a ser seguidos por inúmeros calígrafos nacionais durante mais de um século: a Letra Cursiva Liberal, a Letra Grifa, a Letra Romana e a Letra Antiga.

A caligrafia Romana de Andrade tem por base os estudos geométricos semelhantes aos de Fra Luca de Pacioli, Albrecht Dürer, Geofroy Tory e Philippe Grandjean. Aqui observa-se, como refere Duarte (2008), «que a estrita observância de faz da sua caligrafia Romana um objecto estático, onde a palavra caligrafia se emprega de forma forçada e contra natura» (p. 119). Na Romana, Andrade diferencia as de maior corpo denominando-as de *Parangona*, mais pequenas e no corpo de texto, intitulada *Texto*, e as mais pequenas de todas apelidadas de *Breviário*. Na Romana de menor corpo refere-se ainda a um conjunto de alterações de espessura e de espaçamento necessárias para uma correta decifração – legibilidade.

A sua Gótica Rotunda apresenta a gestualidade mais livre das rotundas de Barata e Yciar e a Grifa é bem mais tipográfica e menos espontânea.

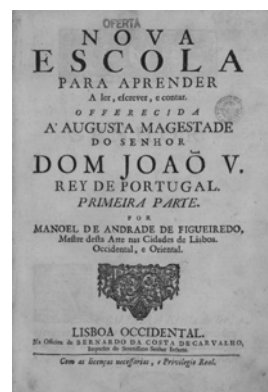


Fig. 2.11 Andrade de Figueiredo. Folha de rosto. *Nova escola para aprender a ler, escrever, e contar*, 1722. (Retirada de BNP: <http://purl.pt/107>)

O mesmo sucede com a caligrafia Romana, uma vez que ela é, como afirma Duarte (2008) «anti-caligráfica e proto-tipográfica»<sup>5</sup> (p. 137).

Fig. 2.12 Andrade de Figueiredo. Em cima: estampas 32, 33 e 44. Em baixo: estampas 34, 35 e 36. *Nova escola para aprender a ler, escrever, e contar*, 1722. (Retirada de BNP: <http://purl.pt/107>)



A Cursiva Liberal é, sem dúvida, o estilo ao qual atribui mais atenção na sua obra com mais de vinte estampas, desde os princípios básicos às formas mais elaboradas das maiúsculas, consolidando a estrutura de um novo género de escrita caligráfica, inexistente, até então, em Portugal. Nota-se uma clara evolução no desenho da letra caligráfica portuguesa – designada por Andrade como Cursiva Liberal – e uma rutura com o estilo previamente enunciado por Barata. Só Andrade de Figueiredo definiria de forma clara os princípios para a sua realização. Como refere Jorge dos Reis Duarte (2008) na sua tese:

A caligrafia Francesa e Inglesa, que também se usaram em Portugal, não transportam a dimensão sonora da nossa fala como acontece com a Cursiva Liberal, onde os brancos interiores, generosos, revelam a tonalidade clara, aberta e ampla da fonética portuguesa. Assim, trata-se de uma caligrafia prática e acessível tal como a fonética directa, consistente e sem ambiguidade que caracteriza a língua portuguesa. (p. 125)

<sup>5</sup> Estes dois estilos, Romana e Grifa, inserem-se no estilo *Garalde* da classificação de Vox (1954).



Fig. 2.13 Andrade de Figueiredo. Em cima: estampas 4, 5 e 6. Em baixo: estampas 7, 8 e 9. *Nova escola para aprender a ler, escrever, e contar*, 1722. (Retirada de BNP: <http://purl.pt/107>)

Havia em Andrade de Figueiredo uma preocupação em tornar as letras facilmente discerníveis entre si, através de «algum barroquismo subtil e de um jogo de inclinações» (Duarte, 2008, p. 126), apelando à sua maior legibilidade<sup>6</sup>.

No trabalho de Andrade, podemos encontrar semelhanças com alguns estilos caligráficos de outros autores europeus como o calígrafo espanhol Pedro Diaz Morante, Casanova, Yciar, Jan van den Velde, Senault e Seddon, mas também Lucas Materot e John Davies de Hereford (Santos, 2015). De todas estas possíveis influências, as obras do calígrafo espanhol Morante e do holandês Van den Velde são, provavelmente, as mais notórias. Andrade chegou mesmo a ser apelidado de *Morante Português* (Duarte, 2008), dada a aproximação de estilo no que diz respeito à decoração e ao virtuosismo da utilização da pena. Em Van den Velde, observam-se as origens decorativas do trabalho de Andrade. A contribuição de Andrade para o conhecimento e difusão da caligrafia em Portugal e além fronteiras<sup>7</sup> foi inegável, tanto pela clareza didática das suas estampas, mas também pela beleza das suas composições e decorações, denotando uma enorme destreza na utilização da pena. No decorrer desta investigação, questiona-se se estes manuais eram

6 Para uma compreensão aprofundada da individualidade construtiva de cada uma das letras, consulte-se Duarte (2008), p. 129-133.

7 O trabalho de Andrade foi de tal maneira influente e reconhecido, que surge referenciado em publicações internacionais como *Penmanship of the XVI, XVII and XVIII Centuries* por Lewis Foreman Day, de 1913 (p. 64, 86 e 87) ou em *TYPO - When Who How*, de Friedrich Friedl, Nicolaus Ott e Bernard Stein, de 1998 (p. 65).



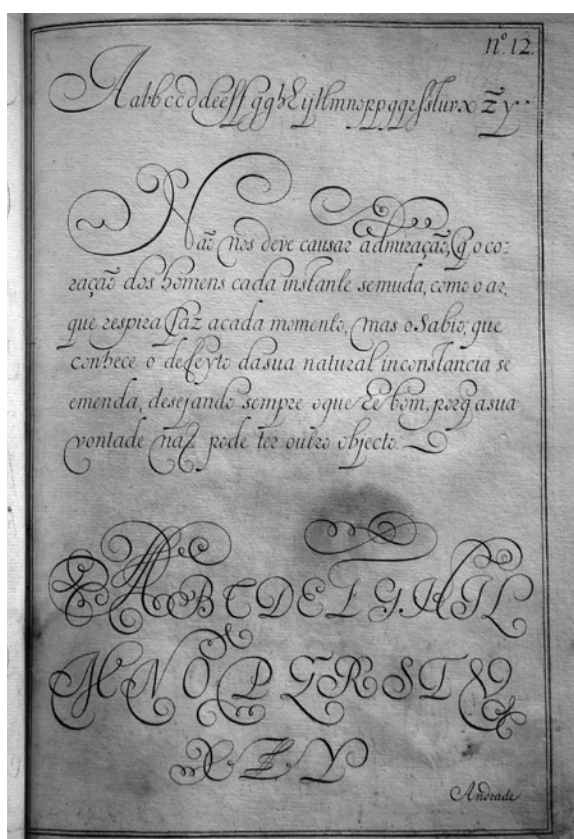


Fig. 2.14 Andrade de Figueiredo. Estampa 12. *Nova escola para aprender a ler, escrever, e contar*, 1722. (Santos, 2015, p. 129)

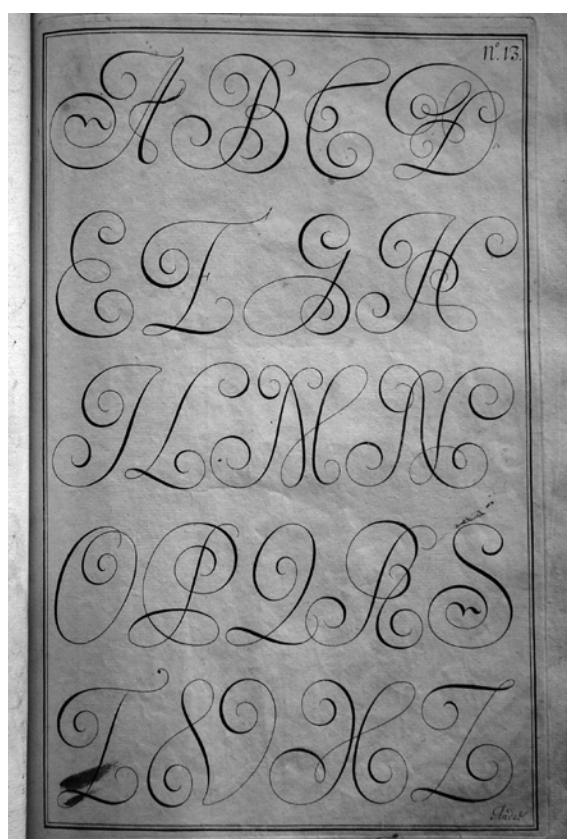


Fig. 2.16 > Andrade de Figueiredo. Estampa 14. *Nova escola para aprender a ler, escrever, e contar*, 1722. (Santos, 2015, p. 75)

Fig. 2.15 Andrade de Figueiredo. Estampa 13. *Nova escola para aprender a ler, escrever, e contar*, 1722. (Santos, 2015, p. 67)

Fig. 2.17 >> Andrade de Figueiredo. Estampa 15. *Nova escola para aprender a ler, escrever, e contar*, 1722. (Santos, 2015, p. 71)


Este exercicio das Letras he o mais  
 illustre berço da fama, o mais sagra-  
 do esplendor da nobreza; os primey-  
 ros rudimentos, comque o discurso se comeca a dispôr;  
 são as primeyras e ducacões, comque o aplauzo se co-  
 meça a dirigir: não ha virtude sem premio, porq̃  
 não ha sabedoria sem veneraçã; arde nos sábios  
 Eum rayo da primeyra infinita luz, respira nelles  
 buã porçã da primeyra divina essencia; mas este  
 rayo só arde para luzir, mas esta porçã só respi-  
 ra para clamar.

A B C D E F G H I L M N O  
 P Q R S T U V X Y Z


Andrade.





n.º 15.



ais vergonha, que gloria,  
 custa conservar a lembrança do bem, que se fez, quando não  
 permanece a vontade de se continuar. Esta doce memoria  
 do passado nos faz tão desagradavel o presente que a con-  
 fusão que nos causa, excede o gosto da lembrança que nos  
 fica.



e os homens empregarem a sua a dolescencia  
 nos bons costumes e exercicio das artes, sci-  
 encias, sahirão porrectos assim na virtude,  
 como na erudição; e eternizarão seu nome,  
 e de sua patria

Andrade



apenas didáticos ou também belos exemplares de promoção da obra dos calígrafos. Não nos podemos esquecer que a demonstração de virtuosismo caligráfico era também, à época, um elemento fulcral no desejo de impressionar a corte (Duarte, 2008).

Constata-se que a atividade profissional trouxe outros intérpretes às nossas terras, como o calígrafo sevilhano Don Marcos de las Roelas y Paz, ativo na segunda década do século XVIII, que ensinou caligrafia a D. Miguel e D. José, irmão de D. João V, na corte real de Lisboa, tendo dedicado a D. João V o manuscrito *Práctica de el Nobre y primoroso Arte de Escribir varios caracteres y distintas Formas de Letras*<sup>8</sup>, em 1718.

Apesar dos esforços de Barata e de Andrade no sentido de consolidar um espírito caligráfico português, diversas condicionantes políticas e económicas começaram a conduzir todo o trabalho tipográfico nacional para a valorização crescente da caligrafia inglesa, em detrimento dos ensinamentos anteriores. Terá sido Filipe Neri a introduzir em Portugal a caligrafia Inglesa<sup>9</sup>, produzindo inúmeros seguidores durante o seu professorado, 1760-90 (Silva & Aranha, 1858). No final do século XVIII, surgiram diversos tratados sobre a caligrafia inglesa, dos quais se destacam a *Nova Escola de Meninos*, de Manuel Dias de Sousa, em 1784 e, sobretudo, dez anos mais tarde, em 1794, a *Nova Arte de Escrever*, de António Jacinto de Araújo [fig. 2.18-2.21]. Esta última revela o abandono da caligrafia *Portuguesa* de Andrade de Figueiredo e a implantação da caligrafia *Inglesa* em Portugal. A arte de escrever de Jacinto de Araújo encontra-se dividida em doze capítulos apresentando, pela primeira vez em Portugal, uma nomenclatura para a geometria caligráfica (Duarte, 2008). Ao invés dos tratados anteriores que expunham vários estilos caligráficos, Jacinto de Araújo fecha-se num estilo único, revelador do espírito da época, de maior objetividade, deixando apenas as últimas estampas dedicadas às caligrafias Romana e Gótica. Para Araújo, a caligrafia *Francesa* era mais virtuosa e exagerada do que a caligrafia *Inglesa* que passou a ser padrão europeu, pelo menos até finais do século XIX, associando-se à ideia de prestígio social e elegância gráfica. Esta caligrafia «é caracterizada por uma repentina variação do traço, que vai do fino e filiforme a imediatamente muito grosso, formando assim uma caligrafia de grande tensão e elegância» (Duarte, 2008, p. 68). A sua Letra Inglesa denota possíveis influências da caligrafia mais mecanicista dos seus contemporâneos ingleses como John Ayres, Charles Snell e George Bickham. De acordo com o seu tratado, a inclinação da Letra Inglesa é de 36 graus com o plano vertical. As

8 Disponível em: <http://purl.pt/27118/5/index.html>

9 «A caligrafia Inglesa nasce em França quando Lucas Materot interpreta a caligrafia Cancellaresca na obra *Les Ouvres*. Seria o trabalho dos calígrafos ingleses John Ayres, Charles Snell, George Shelley, John Clark, no início do século XVIII, que permitiria aperfeiçoar a caligrafia Inglesa que se vai disseminar pela Europa e pelos Estados Unidos da América até ao final do mesmo século, sendo adoptada de forma generalizada pelos serviços públicos e privados.

A caligrafia Inglesa tem uma personalidade cursiva dado que apresenta uma inclinação de 54° com o plano horizontal, caracterizando-se por algum contraste no seu traçado.» (Duarte, 2008, p. 187)

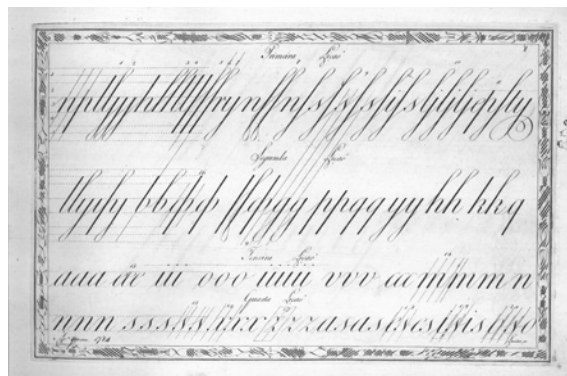


Fig. 2.18 Jacinto de Araújo.  
Estampa 2. *Nova arte de escrever*, 1794.  
(Retirada de: <http://purl.pt/16770>)

Fig. 2.19 Jacinto de Araújo.  
Estampa 8. *Nova arte de escrever*, 1794.  
(Retirada de: <http://purl.pt/16770>)

Fig. 2.20 Jacinto de Araújo.  
Estampa 9. *Nova arte de escrever*, 1794.  
(Retirada de: <http://purl.pt/16770>)

Fig. 2.21 Jacinto de Araújo.  
Estampa 18. *Nova arte de escrever*, 1794.  
(Retirada de: <http://purl.pt/16770>)

estampas demonstram um grande rigor no desenho, mas sem esquecer a vertente inovadora e inventiva. Para o autor, existiam duas características que distinguiam a boa caligrafia: a igualdade das linhas e a regularidade, aproximando os mundos da caligrafia e da tipografia. Jacinto de Araújo reflete ainda sobre os corretos espaçamentos entre caracteres. A sua caligrafia apresenta-se sem espontaneidade, onde a natureza cursiva é substituída pelo forte caráter construtivo, operativo e pragmático. Contudo, tal aceção torna o seu manual um excelente instrumento didático.

No século seguinte, Joaquim José Ventura da Silva [1777–1849], que se inspirou na obra de Andrade de Figueiredo e foi continuador da sua escola, não obstante revelar faculdades originais (Viterbo, 1902) publicou o seu tratado, intitulado *Regras Methodicas para se aprender a escrever o character da Letra Ingleza*, cuja primeira edição data de 1803<sup>10</sup>. A obra é composta por um manual didático e por um atlas explicativo, num esforço metodológico de modernidade e rigor mecânico que supera todas as obras anteriores [fig. 2.22–2.32]. Em 1819, uma segunda edição, já após as invasões francesas que provocaram um natural desinvestimento nas artes caligráficas, amplia a publicação com mais cinco capítulos, acrescentando as regras caligráficas dos caracteres Português, Aldino, Romano, Gótico-Itálico e Gótico-Germânico.

As referências da obra caligráfica de Ventura da Silva situam-se a três

10 A obra de Ventura teve quatro edições conhecidas. A primeira em 1803, uma segunda em 1819 (disponível em: <http://purl.pt/5381>), uma terceira em 1841 (sem o atlas caligráfico) e uma quarta em *fac-símile*, realizada a partir das segunda e terceira edições, de 1899.

níveis: no caso da caligrafia Inglesa, no calígrafo francês Jean-Pierre Poujade, visível na inclinação de 35 graus, na semelhança da estrutura das letras, na constância do desenho do alfabeto, e na relação de contraste entre traços grossos e finos (Duarte, 2008) e na colagem aos originais dos grandes autores ingleses como Charles Snell, George Shelley, Joseph Champion, entre outros (Santos, 2015); na caligrafia Portuguesa, em Andrade de Figueiredo, reconhecendo o seu mérito no desenho original, mas criticando severamente a falta de uniformidade, paralelismo e proporção, elementos que considerava essenciais no desenho das letras; no campo da tipografia, nos tipos modernos desenvolvidos por Giambattista Bodoni.

O atlas caligráfico de Ventura da Silva apresenta, portanto, três caligrafias: a Inglesa, a Portuguesa e a Gótica, ao qual acrescenta a conceção de desenho para um tipo de letra tipográfico que designou de *Typo Portuguez*. Nele descreve a caligrafia com mais pormenor que os seus antecessores e dedica, também pela primeira vez, o mesmo nível de aprofundamento construtivo ao desenho das maiúsculas que aplica às minúsculas. No que respeita aos pormenores decorativos, relembra que devem ser usados de forma criteriosa para não impedirem a correta legibilidade das letras. Como refere Santos (2015), «Ventura da Silva nunca foi exactamente um prodigioso inventor de caracteres, mas antes um exímio normalizador dos sistemas de escrita» (p. 127). As pautas caligráficas que apresenta demonstram o desejo didático e método já observado nos seus antecessores, mas agora com maior rigor e detalhe, para auxílio das caligrafias Portuguesa, Inglesa e Gótica. Tal como Jacinto de Araújo, também Ventura expõe uma nomenclatura caligráfica.

A caligrafia Inglesa de Ventura apresenta uma inclinação de 35 graus com o plano vertical e, por conseguinte, de 55 graus com o plano horizontal, estando de acordo com o padrão da letra Inglesa praticado no resto da Europa. Apresenta algum contraste entre as hastes, proporções harmoniosas entre maiúsculas e minúsculas, na espessura do traço e na coerência das curvaturas. Para isso contribui a produção didática e explicativa de *traços-tipo* que controlam a sua complexidade estrutural. No desenho das letras, aborda ainda um conjunto de diretrizes importantes sobre a derivação de letras, subdividindo-as entre as que têm um desenho único e singular, as que absorvem a totalidade de uma letra enquanto parte constituinte da sua construção e as que são construídas por fragmentos ou traços construtivos de outras letras (Duarte, 2008).

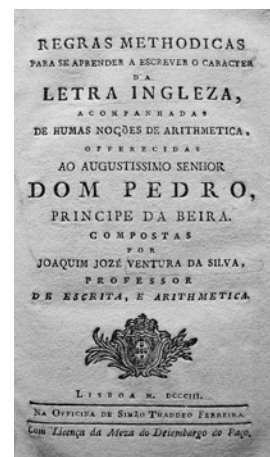


Fig. 2.22 Ventura da Silva. *Regras Methodicas*, 1803. (Santos, 2015, p. 89)

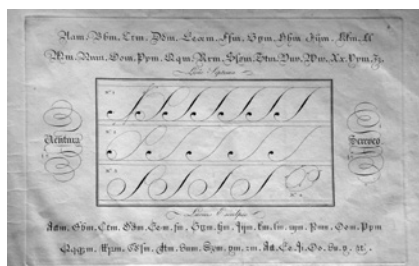


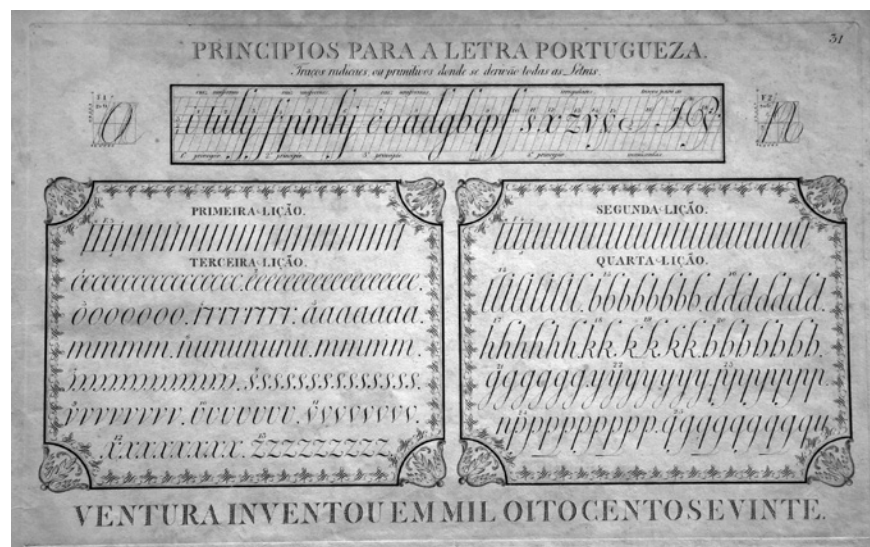
Fig. 2.23 Ventura da Silva. Estampa 8. *Regras Methodicas*, 1803. (Santos, 2015, p. 92)

Fig. 2.24 Ventura da Silva. Estampa 9. *Regras Methodicas*, 1803. (Santos, 2015, p. 93)

A caligrafia Portuguesa possui um conjunto de particularidades que a diferenciam da caligrafia Inglesa, de tal modo que, na terceira edição da sua obra datada de 1841, Ventura da Silva defende a caligrafia Portuguesa como estando acima da Inglesa. As proporções são distintas, tendo a caligrafia Portuguesa uma maior modularidade construtiva, de rigidez geométrica, o que a torna mais simples de desenhar. O espaçamento entre letras foi uniformizado, a inclinação é menos notória, sendo agora de vinte graus com o plano vertical, permitindo uma maior cursividade e elegância estilística, ao invés dos quinze a dezasseis graus da letra de Andrade. As maiúsculas e minúsculas surgem mais proporcionadas, revelando uma maior harmonia no conjunto. Outra particularidade da caligrafia Portuguesa de Ventura que a distingue da versão apresentada por Andrade é o facto de as letras surgirem com traços de ligação, contribuindo para uma maior cursividade, regularidade e facilidade de escrita. Ventura apresenta de forma rigorosa a derivação dos desenhos das letras a partir de outras e em sucessivas estampas, desde o *Bastardo*, de maior escala, até ao *Bastardinho*, de escala menor. Aos diferentes corpos correspondem igualmente diferentes relações de espaço entre letras, em conformidade com os princípios da legibilidade.

Fig. 2.25 Ventura da Silva. Estampa 31. *Regras Methodicas*, 1803. (Santos, 2015, p. 131)

Fig. 2.26 Ventura da Silva. Estampa 32. *Regras Methodicas*, 1803. (Santos, 2015, p. 132)





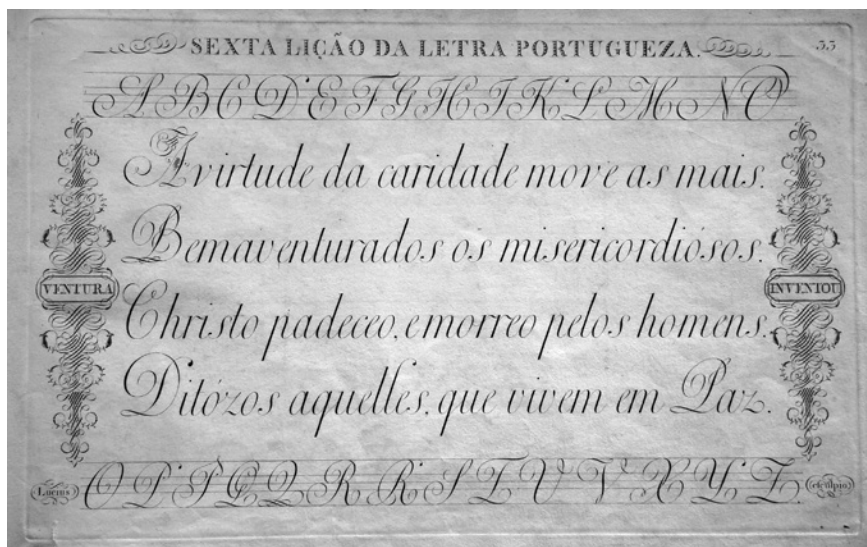


Fig. 2.27 Ventura da Silva. Estampa 33. *Regras Methodicas*, 1803. (Santos, 2015, p. 133)

Fig. 2.28 Ventura da Silva. Estampa 36. *Regras Methodicas*, 1803. (Santos, 2015, p. 135)



Nas estampas 36 a 39, o atlas de Ventura apresenta a conceção tipográfica do *Typo Portuguez* desenvolvido em duas variantes: Aldino e Romano. O desenho das letras evidencia o carácter tipográfico de grande modularidade e homogeneidade. Contrariando a gestualidade da caligrafia, as letras deixam aqui de se ligar, ocupando cada letra o seu espaço próprio, diferenciando-se assim, de forma mais evidente, a caligrafia da tipografia (Duarte, 2008). O *Typo Portuguez* resume a influência de Bodoni, ao evidenciar um desenho de forte contraste entre as hastes. No entanto, as suas formas são mais condensadas, criando um todo homogéneo. O *Typo Portuguez* demonstra o desejo de reivindicar um certo nacionalismo para o desenho de caracteres tipográficos.



Fig. 2.29 Ventura da Silva.  
Epigrafe da estampa 37.  
*Regras Methodicas*, 1803.  
(Duarte, 2008, p. 214)

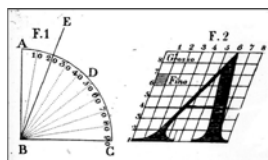


Fig. 2.30 Ventura da Silva.  
Fragmento da estampa 37.  
*Regras Methodicas*, 1803.  
(Duarte, 2008, p. 214)

No que respeita ao Aldino, este é apresentado com todo o detalhe construtivo na estampa 37 [fig. 2.29–2.30]. Relativamente às minúsculas, Ventura demonstra a divisão da altura-x em dez unidades, correspondendo o traço mais grosso a uma das unidades. A largura total de cada letra corresponde a cinco grossuras. As maiúsculas inserem-se numa grelha de oito por oito unidades. O traço mais grosso da letra ocupa uma unidade e o traço mais fino um sexto da unidade. A inclinação atribuída ao Aldino é de 20 graus com o plano vertical. Nas relações de proporção, salienta-se também o facto de as maiúsculas terem a mesma altura que as ascendentes, mas com o dobro da espessura no seu traçado.

O Romano é apresentado nas estampas 38 e 39 [fig. 2.31–2.32], minúsculas e maiúsculas, respetivamente. Uma vez mais, o rigor e detalhe construtivo é-nos revelado no centro da estampa. Ventura divide a altura-x em seis unidades, correspondendo a largura dos traços mais grossos a uma unidade, contrastando com os traços mais finos, que são filiformes. As ascendentes e descendentes possuem uma altura de cinco unidades. As serifas afastam-se da haste em dois terços da unidade. As maiúsculas apresentam a mesma grelha das maiúsculas do Aldino, oito por oito unidades. Os traços grossos correspondem a uma unidade e os finos a um quarto da espessura dos traços grossos. A relação de proporção é agora de um para quatro, ao invés de um para seis no Aldino. Tal relação demonstra a consciência de Ventura perante a delicadeza necessária para as formas itálicas, necessitando de um maior contraste.

Fig. 2.31 Ventura da Silva.  
Epigrafe da estampa 38.  
*Regras Methodicas*, 1803.  
(Duarte, 2008, p. 215)

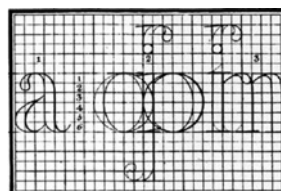
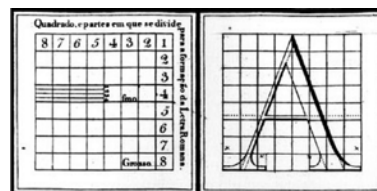


Fig. 2.32 Ventura da Silva.  
Fragmento da estampa 39.  
*Regras Methodicas*, 1803.  
(Duarte, 2008, p. 216)



Por um lado, o autor parece ter consciência das características que o desenho de letras exige com vista à sua reprodução em caracteres tipográficos, como a previsão do esmagamento da tinta ou o desenho de ligaturas, como a do fi. Por outro lado, parece centrar-se em demasia na geometria construtiva de alguns caracteres, tornando-os algo desproporcionados, como é o caso das minúsculas m e n, excessivamente condensadas, ou do braço do E, desenhado geometricamente ao centro da haste vertical, quando o mesmo deveria ser compensado oticamente ligeiramente para cima, tendo em conta as questões de legibilidade abordadas no capítulo anterior. O mesmo se poderia referir em relação ao equilíbrio geométrico da forma e contraforma do X. O sistemático rigor e a modernidade patentes no desenho aproximam-no do trabalho de Bodoni, onde o contraste e a delicadeza do desenho são características fundamentais.

A caligrafia Gótica encerra o atlas de Ventura da Silva, concretizando um regresso à caligrafia depois do projeto tipográfico do *Typo Portuguez* (Duarte, 2008). Apesar da destreza e habilidade demonstradas pelo autor, denota



uma menor extensão e profundidade didática relativamente às caligrafias anteriores, reflexo da sua parca utilização e legibilidade.

Ao longo dos tempos, a caligrafia começou a perder a tradição de uma prática mais decorativa ou de demonstração de virtuosismo pessoal em favor de um estilo mais mecanicista, operativo e funcional. Isso mesmo continua a poder constatar-se nos manuais de Manoel José Satírio Salazar, *Nova Arte da Escrita*, de 1807 e de Manuel Nunes Godinho, *Nova Arte Calligraphica Theorica e Prática*, de 1853. Este último foi bastante apreciado e replicado por mais de sessenta anos, atuando como instrumento pedagógico para os mais diversos tipos de ensino: primários, gerais e especializados. Santos (2015) refere que grande parte dos manuais do início do século XX seguem os princípios do famoso *Método Godinho*, que «se fundamentava na expressiva inclinação das letras caligráficas, tornando os princípios de desenho mais velozes. Esta lógica da inclinação das letras a 45 graus vai prevalecer durante um século e suportar os sistemas de escrita caligráfica nacionais» (p. 98).

Na primeira metade do século XX, o ensino da caligrafia começou a desvanecer-se, ficando subordinado à instrução primária e aos currículos de alguns cursos do ensino comercial, que terminou em Portugal já na segunda metade do século XX (Duarte, 2008).

Durante todo o século XX, pequenos manuais de caligrafia de baixo custo dedicados ao ensino da escrita começaram a tornar-se comuns, muitos deles ligados a estabelecimentos de ensino, apresentado a trilogia *Bastardo*, *Bastardinho* e *Cursivo* como objeto primordial de estudo caligráfico e substituindo por completo os grandes tratados dos célebres calígrafos percursores nos métodos e na qualidade inventiva das grafias (Santos, 2015).

Começaram também a surgir os primeiros exemplares da Letra Francesa, muito embora a Letra Inglesa assumisse o seu papel predominante no nosso sistema de ensino. O *Methodo Calligraphico para o Commercio e Lyceus*, publicado em 1939, da autoria de Pinto de Mesquita, professor na Escola Académica em Lisboa, demonstra o desenho da Letra Francesa em dois sistemas distintos: a Letra Inclínada e a Letra Redonda (Santos, 2015). O *Método Caligráfico* de Norberto Rodrigues também dedica à Letra Francesa uma pauta caligráfica.

Para além disso, à medida que os desígnios da publicidade começaram a ampliar-se em Portugal, esses manuais passaram a reunir um número cada vez maior de desenhos de letras de fantasia, assumindo um papel mais lúdico e entrando, paulatinamente, nos manuais caligráficos mais completos.

A caligrafia continuou ativa em Portugal até à introdução da máquina de escrever que, lentamente, fez esquecer os métodos manuais de registo e se tornou o padrão da escrita, principalmente no uso administrativo. Importa, porém, ressaltar o papel que os calígrafos tiveram no panorama educacional, cultural e social português, «enquanto homens da literacia, por terem pugnado pela boa escrita, pela boa comunicação gráfica e pelo elevar do potencial criador dos portugueses» (Reis, 2012, p. 109).

## 2 Tipografia

Com a invenção dos tipos móveis nascem a Tipografia e a Imprensa, que substitui lentamente a arte manual dos copistas. Transpondo rapidamente as fronteiras da Alemanha, a arte tipográfica chegou a Itália, a França e a Espanha, durante a década de 1465-1475 (Pacheco, 1998).

Em Portugal, a tipografia foi introduzida por especialistas judeus e alemães no final do século XV (Anjos, 1886). Pacheco (2005), na sua tese de doutoramento intitulada *O typographo na contemporaneidade do designer gráfico*, identifica um conjunto de textos de autores, principalmente do século XIX e parte do século XX, que se dispõem a discutir com elevado interesse, e também com muitas dúvidas, a data da introdução da imprensa em Portugal. Convém também referir que o terramoto que afetou Portugal, em 1755, destruiu muitas bibliotecas e fez desaparecer muitos livros, contribuindo para aumentar as dúvidas e incertezas (Pacheco, 2013).

No entanto, aceita-se a data de 1487 para o primeiro livro impresso em Portugal, *Pentateuco* [fig. 2.33], ainda em caracteres hebraicos, por Samuel Gacon, um judeu estabelecido em Faro (Anselmo, 1981). A primeira obra impressa em língua portuguesa foi *Tratado de Confissom* (1489) [fig. 2.34], um manual instrutório do clero na tarefa de ministrar o sacramento da penitência aos fiéis cristãos, impresso em Chaves (Martins, 1973).

Em Portugal importavam-se os caracteres tipográficos e os técnicos impressores, sendo-lhes concedidos privilégios reais, nas palavras de Pacheco (2005):

Luís XI atraía os tipógrafos estrangeiros oferecendo-lhes a possibilidade de se naturalizarem, privilégio que Luís XII confirmaria no seu reinado; Carlos VIII propôs que a tipografia e o comércio de livros usufruíssem dos mesmos direitos que a universidade; Francisco I libertou os tipógrafos do serviço militar e D. Manuel I concede-lhes as liberdades e as honras dos cavaleiros da Casa-real. Pode dizer-se que o livro, como objeto de arte e cultura, mas também como instrumento ideológico, despertava definitivamente o interesse da classe dominante em Portugal. (p. 53)

Como nos revela Pacheco (2005), a determinação expansionista dos nossos monarcas D. João II e de D. Manuel I significava uma estratégia de mudança no sentido da modernidade e contribuía, de forma determinante, para a criação de um novo quadro de relações políticas, sociais e culturais em Portugal. Novo quadro que a burguesia, com uma importância cada vez maior no âmbito do desenvolvimento do capitalismo mercantil, e a Nobreza, com um interesse crescente pelas manifestações humanistas, compreenderam ser a melhor oportunidade para uma aproximação à cultura e à arte europeias. São assim encetadas relações comerciais estreitas, experiências culturais e artísticas com Itália, países do norte da Europa, Alemanha, Flândres (com grande influência na gravura), França e Espanha (com a troca de experiências universitárias). Apesar das relações estabelecidas, Portugal não



Fig. 2.33 Samuel Gacon.  
*Pentateuco*, 1487.  
(Pacheco, 1998, p. 83)



Fig. 2.34 Autor desconhecido.  
*Tratado de Confissom*, 1489.  
(Retirada de BNP: <http://purl.pt/22008>)

foi capaz de criar uma indústria tipográfica tão vasta como o seu território colonial à época. A debilidade da indústria tipográfica deveu-se ao elevado nível de analfabetismo, inviabilizando economicamente a introdução de tipógrafos e autores independentes. As produções limitavam-se a encomendas régias ou clericais. As primeiras oficinas tipográficas situavam-se em Faro, Lisboa, Leiria, Braga e Porto (Curralo, 2012).

Noutros países da Europa, a colaboração entre a imprensa e a ourivesaria foi preponderante<sup>11</sup>, não só no fabrico dos punções que serviam para abrir as matrizes destinadas à fundição dos caracteres, mas também no desenho e gravação das imagens/ilustrações em metal. Em Portugal, desconhecem-se quaisquer relações entre a ourivesaria – com importantes tradições entre nós – e a tipografia (Pacheco, 2005).

A arte tipográfica permanecia no segredo de alguns estrangeiros e faltou a implementação de escolas para ensinar as artes da tipografia e da gravura.

A transação de material tipográfico, os caracteres, as capitais ornamentais, as tarjas, os elementos decorativos, as ilustrações e o papel funcionavam como qualquer produto de compra e venda, contribuindo, em certa medida, para a internacionalização do gosto.

Até final do século XV encontram-se, paralelamente, várias expressões tipográficas: uma tipografia hebraica, importante, mas de pouca continuação, até 1496; tipografia com caracteres de origem alemã (essencialmente com caracteres góticos redondos – *rotunda*) decisiva na divulgação da arte impressória no início do século XVI, até 1518; a tipografia francesa, até 1539; e, por fim, a tipografia veneziana e cursiva de Manúncio marcam a transição para o gosto pela arte da renascença, que acaba por se impor definitivamente a partir de 1540 em Portugal (Pacheco, 1998; 2005).

Konrad Haebler (1905), estudioso dos tipos móveis dos incunábulos, concluiu que 79% da produção de incunábulos em todos os países europeus é definida pelo uso de caracteres góticos, sendo que os tipos romanos apenas representam 19%.

Impressores influentes que definem a produção incunabilística em Portugal<sup>12</sup> foram os judeus<sup>13</sup> Samuel Gacon, em Faro (1487), Elieser Toledano, em Lisboa (1489) e Abraão das Ortas, em Leiria (1492); os alemães João Gherlinc, em Braga (1494), Nicolau da Saxónia e Valentim Fernandes, em Lisboa (1495), impressores de *Vita Christi* [fig. 2.35], um dos mais notáveis incunábulos impressos em Portugal<sup>14</sup>. A obra foi impressa em papel estrangeiro, como atesta a marca-d'água, e os caracteres tipográficos têm a sua origem nas matrizes do

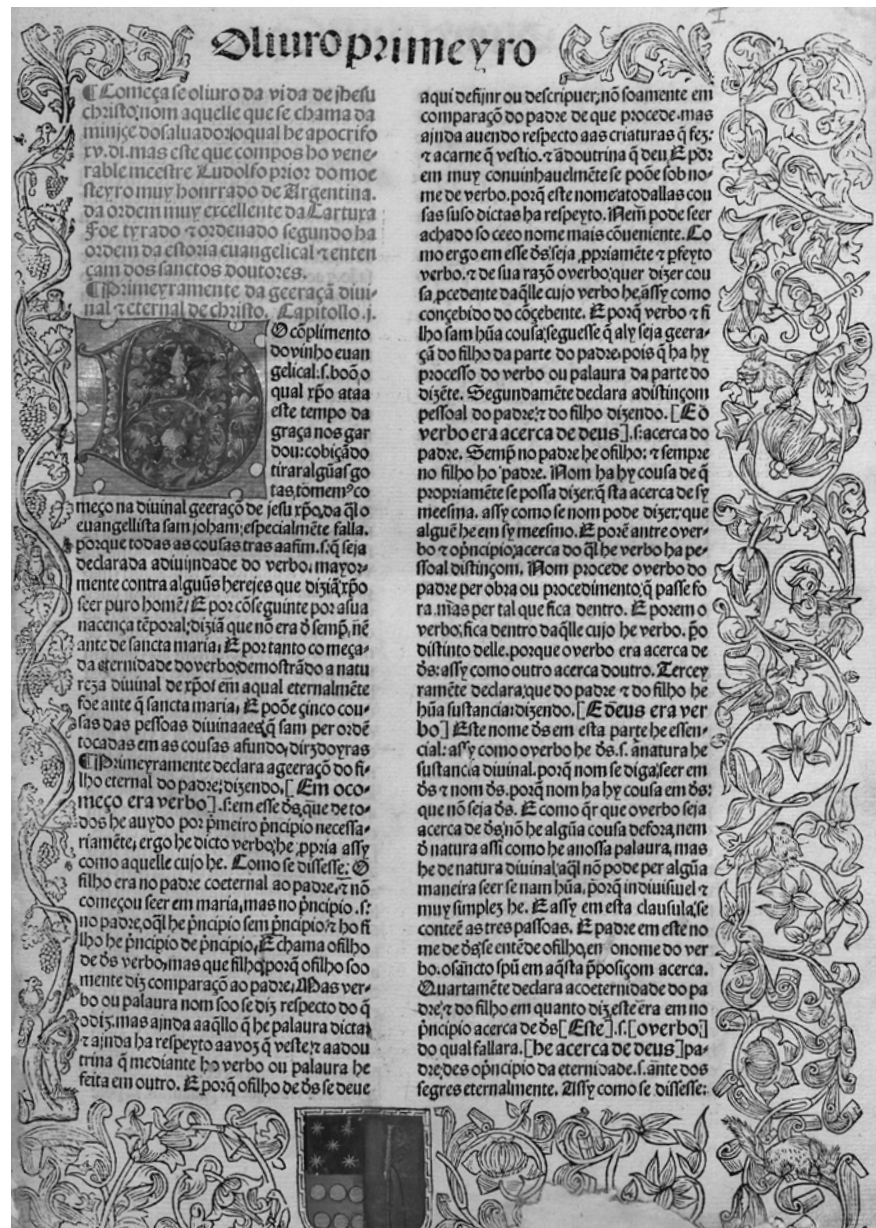
11 Importa aqui lembrar que Gutenberg foi, inicialmente, ourives. Essa experiência ajudou-o na criação de caracteres móveis.

12 Helga Jüsten desenvolveu uma tese de doutoramento sobre este assunto, denominada *Incunábulos e Post-Incunábulos Portugueses (ca. 1488-1518)*, *Em Redor do Material Tipográfico dos Impressos Portugueses*, que assenta numa investigação sobre incunábulos e «post-incunábulos».

13 Sobre este assunto, veja-se: Anselmo, A. (1987). Os primeiros impressores que trabalharam em Portugal. *Revista da Biblioteca Nacional*, 2, 7.; e ainda: Amzalak, M. B. (1922). *A tipografia hebraica em Portugal no século XV*. Coimbra Imprensa da Universidade.

14 *Vita Christi* foi o primeiro livro cristão ornamentado com gravuras.

Fig. 2.35 Nicolau da Saxónica e Valentim Fernandes. *Vita Christi*, 1495. (Retirada de BNP: <http://purl.pt/22010>)



mestre alemão Pedro Brun, em Sevilha (Anselmo, 1997). Importa ainda fazer referência ao português Rodrigues Alvares, no Porto (1497) (Oliveira Jr., 1942).

Nas primeiras décadas do século XVI destacam-se os impressores Hermão de Campos, que trabalhou com Valentim Fernandes e reutilizou o seu material, e Germão Galharde, que após a morte de Valentim Fernandes comprou aos herdeiros os caracteres, prelos, gravuras e tarjas decorativas<sup>15</sup>, estabelecendo uma tipografia em Lisboa, em 1519.

<sup>15</sup> «Na primeira metade do século XVI, a aquisição de novo material tipográfico era luxo a que poucos impressores se podiam entregar, quedando-lhes apenas, como hipótese mais viável, a aquisição de equipamento a outro impressor mais velho. Por esse motivo, era comum que elementos gráficos fossem reutilizados, de livro para livro, apresentando diferenças apenas quanto aos esquemas de enquadramento» (Curralo, 2012, p. 86).



Em 1530, por intervenção régia, fundou-se a Imprensa da Universidade de Coimbra, tendo como objetivo a produção de livros de apoio ao estudo, daquela instituição.

A introdução da letra romana deu-se tardiamente em comparação com países como Itália. Em 1540, deu-se à estampa a primeira obra impressa com letras romanas no mosteiro de Santa Cruz, em Coimbra. As obras impressas no mosteiro estavam associadas com a publicação de obras poéticas de humanistas nacionais.

Como refere Peixoto (1964-66), foram impressas inúmeras obras no século XVII, mas sem grande apuro técnico e gráfico. Os tipógrafos começaram a preocupar-se mais com a legibilidade dos caracteres. No entanto, é neste século que a tipografia ganha uma nova missão, a de registar o quotidiano, comunicando factos, ideias e influenciando opiniões.

Oriundo de Antuérpia, Peter Van Craesbeeck, ou Pedro Craesbeeck [1572-1632], um possível discípulo de Christophe Plantin e Balthasar Moretus, destaca-se como compositor e impressor, fundador da Oficina Craesbeeckiana, a primeira conhecida pela sua longevidade, em Lisboa e Coimbra. A qualidade gráfica do trabalho de Craesbeeck [fig. 2.36] eleva-o ao estatuto de maior referência do século XVII em Portugal (Guedes, 2001). O seu conjunto de caracteres era relativamente pequeno e limitado ao essencial, isto é, às letras, filetes e algumas vinhetas (Dias, 1996), levando-o a inventar capitulares através da utilização de letras maiúsculas enquadradas com guarnições de filetes – vinhetas.

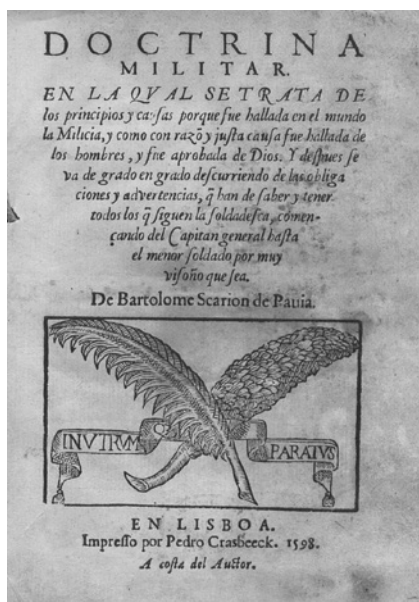


Fig. 2.36 Pedro Craesbeeck. *Doctrina Militar*, 1598. (Retirada de BNP: <http://purl.pt/14303>)



Fig. 2.37 Miguel Deslandes. *Luz, e Calor*, 1696. (Retirada de BNP: <http://purl.pt/11492>)

Mais tarde, o francês naturalizado português Miguel Deslandes [?-1703] ficou famoso pelas suas vinhetas e floreados gravados em cobre, método que se vulgarizou durante o século XVII, tendo sido nomeado impressor real em 1687 [fig. 2.37].

Apesar de influentes, estes impressores nada acrescentaram à cultura de desenho e inovação nos tipos de letras, apenas implementaram as tendências europeias e aumentaram a produção editorial (Curralo, Quelhas, Branco, & Mendonça, 2014).

Os séculos XVII e XVIII ficaram marcados por um abrandamento e pela aparente decadência da arte tipográfica em Portugal. Exceção feita ao reinado de D. João V que, através da implementação da Academia Real da História Portuguesa, em 1720, demonstrou todo o seu apreço pelas artes tipográficas. A Academia Real tinha por objetivo a escrita e difusão da história eclesiástica, de tudo o que pertencesse ao reino e suas conquistas. A produção de livros aumentou significativamente nessa altura, como símbolo de paz e ostentação (Anselmo, 1997), resultando numa parafernália de estilos gráficos (Mota, 2003). O apoio da corte à cultura levou à contratação de artistas do norte da Europa, especialmente em França e na Holanda onde, no início do século XVIII, eram bastante reconhecidos pela excelência das artes tipográficas e do livro (Coutinho, 2007).

No contexto do desenvolvimento económico e da necessidade de alfabetização da população para o ensino e progresso da nação que o século XVIII começava a exigir ao país, a imprensa foi uma das indústrias pela qual o poder político demonstrou ter um interesse particular.

Como refere Pacheco (2005):

João Villeneuve e Francisco Bartolozzi, chegaram a Portugal, respetivamente em 1732 e 1802, contratados que foram para dinamizar e patrocinar o desenvolvimento da tipografia em Portugal, no que diz respeito à produção de caracteres tipográficos e à abertura de gravuras, e para fazerem escola, motivados pela promessa de receberem somas interessantes por cada discípulo que formassem. (p. 112)

Apesar da evolução da tipografia e dos processos de impressão, os primeiros tipos de metal fundidos em Portugal surgiram apenas em 1732, na obra *Primeira origem da Arte de Imprimir dada a luz pelos primeiros caracteres*, pelas mãos do francês Jean Villeneuve, ou João Villeneuve<sup>16</sup>, em Lisboa [fig. 2.38] (Canhão, 1941). De acordo com Bernard (1867), Villeneuve terá produzido tipos para o Rei de França, embora não possuísse o título de gravador real.

Até Villeneuve, os caracteres, as capitulares e as vinhetas decorativas utilizados nos livros eram, portanto, importados, verificando-se a utilização inicial de tipos hebraicos e, posteriormente, do tipo gótico até final da primeira metade do século XVI. Este gravador de punções e fundidor de tipos foi contratado para vir trabalhar para Portugal, tendo montando uma fábrica

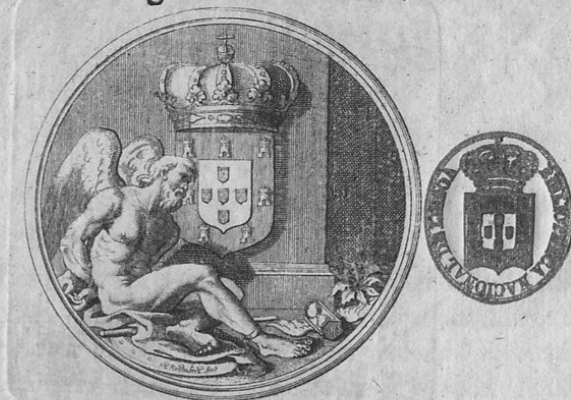
16 O uso de «João» como nome próprio, em Portugal, talvez esteja relacionado com o facto de querer ser reconhecido como um local. Em alguns documentos impressos em Portugal, Villeneuve também surge como João/Joan e/ou Villanova/Villa Nova (Dias, 2015). A propósito de João de Villeneuve, veja-se ainda: Ferreira, A. (2001). Jean Villeneuve: a primeira fábrica de fundição de caracteres em Portugal, Lisboa. *Revista Portuguesa de História do Livro. Centro de Estudos de História do Livro e da Edição*, 8, 143–158.



PRIMEIRA  
ORIGEM  
DA ARTE

DE IMPRIMIR  
DADA A LUZ PELOS PRIMEIROS  
CHARACTERES,

Que João de VILLENEUVE formou para serviço da ACADEMIA  
REAL da HISTORIA PORTUGUEZA.  
Dedicada a ELREY Dom JOÃO V.  
seu Augustíssimo Protector.



LISBOA OCCIDENTAL.  
Na Officina de JOSEPH ANTONIO DA SYLVA,  
Impressor da ACADEMIA REAL.  
M D C C X X I I.

Fig. 2.38 < Jean Villeneuve.  
*Primeira Origem da Arte de  
 Imprimir dada a luz pelos  
 primeiros caracteres*, 1732.  
 (Retirada de BNP: [http://purl.  
 pt/220](http://purl.pt/220))

de tipos na própria Academia Real de História Portuguesa (Ferreira, 2001). O francês foi tão convincente, que D. João V, depois da fábrica em laboração a cargo da Junta do Comércio, determinou, pela primeira vez, que passasse a ser proibido importar caracteres do estrangeiro.

Attrahido pela fama [-q] com verdade pinta a VOSSA Magestade por toda Europa segundo Augusto no seculo litterario de Portugal, sem valerme de outro Mecenas, vim buscar a felicidade de ser subdito seu, deixando Paris por Lisboa para introduzir nella a incognita, e utilissima Arte de fundir, e gravar as Matrises, e Punçoens, deque se serve a maravilhoza Arte Typografica, e [-q] até agora ou se mandavam vir de fóra do Reyno, saindo d'elle consideravel cabedal, ou se uzava das imperfeitas, e gastadas com o tempo, sem poder aperfeiçoarse por esta causa as ediçoens dos melhores Livros: como em Europa há tam poucos Artifices desta minha manufactura, he crível, [-q] venhaõ a Portugal procuralla dos Reynos mais vizinhos, convertendose o damno em publico beneficio. (Villeneuve, 1732, i [prefácio])

Atualmente, são referenciados cinco documentos impressos com os seus tipos de letra. O primeiro, provavelmente de 1730, trata-se de uma prova impressa, singular, de um tipo romano, guardada na Biblioteca Nacional de França. Terá sido o primeiro espécime do tipo desenvolvido por Villeneuve em Lisboa, a ser mostrado pela sua esposa, em Paris, ao abade Bignon, o mesmo que liderou o projeto da *Romain du Roi*, para o rei Louis XIV. Relembre-se que os motivos ilustrativos no início e fim da obra de 1732, foram executados pelo gravador francês Pierre de Rochefort, que também gravou algumas das placas para o *Roman du Roi*.

Entre 1732 e 1733 Villeneuve publicou *Os caracteres que João de Villeneuve formou para serviço da Academia Real da História Portuguesa*, uma folha impressa de um só lado, em formato de fôlio (Silva & Aranha, 1858; Sousa, 1886). Nele demonstra os seus caracteres em vários corpos, desde o *Canon Pequeno* (aprox. 26 pt) ao *Mignone* (7 pt), indicando que «para fazer esta fondução perfeita, falta grande Canon, Galliarde, e Nompaille, e hum Grego.» Este é, provavelmente, o primeiro espécime impresso demonstrativo dos seus tipos que dele se conhece, existindo um exemplar, recém-descoberto, na Biblioteca de Houghton, na Universidade de Harvard, nos Estados Unidos da América (Dias, 2015). Posteriormente, Silva e Aranha (1858) referem uma terceira prova intitulada *Prova terceira, dos dous caracteres*, datada de 1733, em Lisboa. Embora não se conheça o seu atual paradeiro, é descrita como contendo doze páginas não numeradas incluindo descrições em latim, espanhol, francês e português. A última prova que se conhece impressa em Lisboa, em 1734, intitula-se *Prova quarta do caractere*, apresentada como uma folha impressa, fazendo parte da coleção privada de José Pacheco Pereira.

As caixas altas dos caracteres romanos que surgem na *Primeira origem da arte de imprimir* de Villeneuve são claramente mais pesadas que as caixas baixas, denotando um eixo de modulação vertical. Reproduzem um tipo

com serifas triangulares, ligeiramente curvas no topo dos caracteres. As serifas de pé são enlaçadas e alguns caracteres possuem um desenho algo condensado, terminais redondos em forma de bola e a caixa baixa possui uma altura-x generosa. Em Portugal, os caracteres de Villeneuve eram frequentemente designados por «Elsevires» (Canhão, 1941). Dos tipos desenvolvidos por Villeneuve apenas se conhecem, até à data, «dois maços de punções que tiveram o propósito específico da composição de títulos» (Dias, 2015, p. 187).

Em 1756, já em pleno reinado de D. José (1714-1777), esta proibição foi revogada, dando lugar à autorização de importação, por dez anos, livre de direitos, de toda a letra que fosse necessária à indústria tipográfica, o que, em certo modo, contradizia a sua política, no que diz respeito ao protecionismo que era dado à indústria nacional (Pacheco, 2005). Porém, tal medida poderá reforçar a ideia da necessidade de reconstrução rápida da indústria que, após o terramoto de 1755, teria ficado comprometida (Neves, 1827).

Contemporâneo de Villeneuve, Henrique José Belinque<sup>17</sup>, estabelecido em Lisboa como fundidor de tipos privado, terá vendido caracteres aos melhores impressores. Como refere Dias (2015), «ele viria a ser escolhido para implementar uma Escola e Fundição Real de Letra de Imprensa, poucos anos após o terramoto de Lisboa de 1755, sob a coordenação da Junta do Comércio» (p. 312). Não existem, contudo, quaisquer espécimes dos caracteres que terá executado. Ainda assim, Santana (1976) refere que os seus tipos estariam ao mesmo nível dos caracteres dos seus contemporâneos estrangeiros. Os seus tipos podem apenas ser apreciados nas edições de impressores que lhe compraram tipos, como Miguel Manescal da Costa [fig. 2.39], Miguel Rodrigues ou António Rodrigues Galhardo. Segundo Dias (2015), a primeira edição onde se podem observar os tipos de Belinque data de 1741, intitulada *Bibliotheca Lusitana* de Diogo Barbosa Machado, impresso por António Isidoro da Fonseca. Belinque foi nomeado mestre da escola da Junta do Comércio, dando assim início à primeira escola pública de tipografia conhecida em Portugal (Santana, 1976). Após a morte de Belinque, Villeneuve foi chamado para coordenar a Fundição Real de Letra de Imprensa.

Em 1768, D. José determina o plano de criação daquela que viria a chamar-se Impressão Régia ou Régia Officina Typographica, atualmente denominada Imprensa Nacional Casa da Moeda, integrando a fábrica de caracteres que Villeneuve havia criado e retomando a proibição de importação de material tipográfico. Esta medida reforça a ideia de que a criação da Impressão Régia se integrava na recuperação das finanças públicas, muito débil desde a catástrofe de 1755, e que era necessário ser gerido de forma a garantir a autossuficiência (Canavarró, Guedes, Ramos, & Calado, 1975; Pacheco, 2005).

Os tipos de Villeneuve denotam uma aparente aleatoriedade controlada em algumas variações que, segundo Dias (2015), «resulta da mestria de Vil-

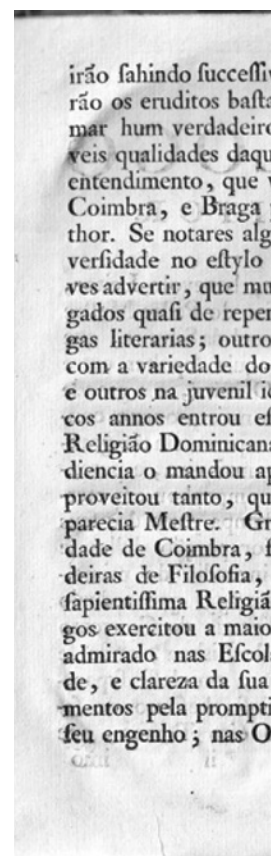


Fig. 2.39 Fragmento da obra *Sermões Póstumos*, impressa por Miguel Manescal da Costa, 1759. (Adaptada de Dias, 2015, p. 158)

<sup>17</sup> Embora possua um nome estrangeiro, Rómulo de Carvalho, apresenta-o como um artesão português. Veja-se Carvalho, R. (1982). O recurso a pessoal estrangeiro no tempo de Pombal. *Revista de História das Ideias*, 1, 91-115.



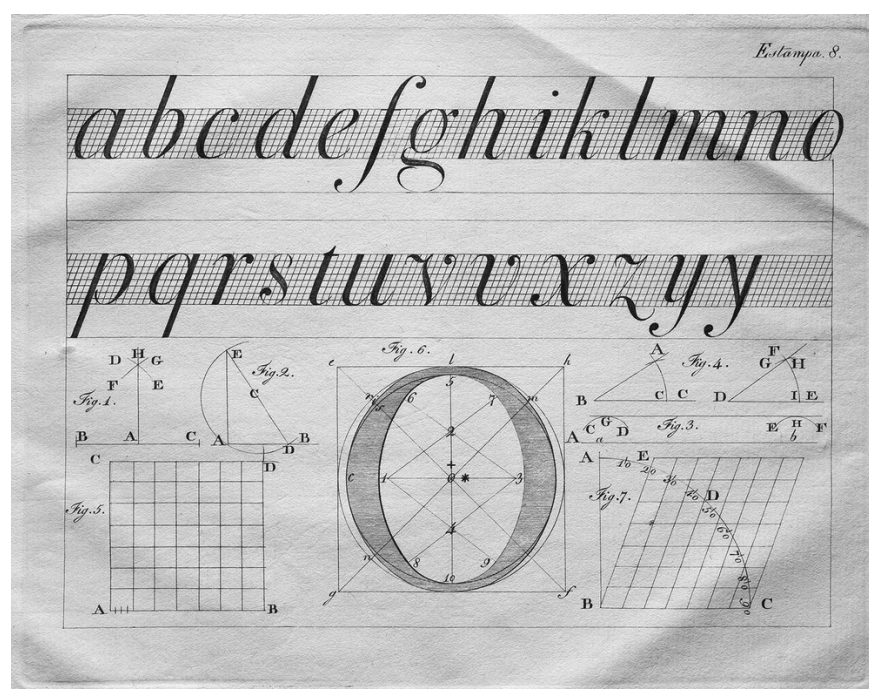
leneuve na interpretação de conceitos caligráficos» (p. 312). Contudo, apesar de importantes na história da tipografia em Portugal, os tipos de Villeneuve não acrescentaram nenhuma característica formal, nem mesmo a variação anteriormente referida, que permitisse um destaque a nível europeu (Curralo et al., 2014).

Após a morte de Villeneuve, em 1777, foi Caetano Teixeira Pinto quem garantiu a coordenação da fundição de caracteres por vinte anos, mas sem a autonomia para criar novos tipos, apenas para fazer uso dos modelos preexistentes. Segundo Ribeiro (1912), Caetano nunca recebeu o título de Mestre, nem terá sido pago como tal.

Em 1802, Rodrigo de Sousa Coutinho, que estava incumbido de reformar a Imprensa Régia, contratou o italiano Francisco Bartolozzi para reativar a Aula de Gravura.

Na época era também comum a deslocação de especialistas ao estrangeiro a fim de obterem conhecimentos que permitissem ampliar a produção nacional. Como exemplo disso mesmo, no final do século XVIII, Joaquim Carneiro da Silva [1727–1818] integrou a Imprensa Régia vindo de Itália onde aprendeu com Ludovico Sterni a arte da gravura. A ele se deve a abertura das estampas necessárias à impressão, bem como a direção da primeira escola de gravura em Portugal. Ensinou gravura, estudo geométrico, morfológico e tipométrico de caracteres tipográficos, tendo deixado entre nós a obra *Breve Tratado Theorico das Letras Typograficas*<sup>18</sup>, impresso na Régia Officina Typographica, em 1803 [fig. 2.40]. É por muitos considerado o primeiro texto teórico e prático que faz a ligação entre a representação gráfica de letras e a necessidade de harmonia entre forma e conteúdo. Apesar

Fig. 2.40 Joaquim Carneiro da Silva. Estampa 8 de *Breve Tratado Theorico das Letras Typograficas*, impresso na Régia Officina Typographica, 1803. (Retirada de <http://goo.gl/iyexX3>)



<sup>18</sup> Disponível em: <http://purl.pt/257>

de admitir que a forma de cada letra dependia de uma lógica geométrica, de harmonia das dimensões e das proporções das letras, Joaquim Carneiro da Silva relembra que as questões estéticas, de âmbito artístico, de estilo e personalidade, dependem sempre da criatividade de quem as desenha ou constrói. Hoje em dia, encontram-se as mesmas assunções no design de tipos digitais, onde é sempre necessário encontrar um equilíbrio entre o racionalismo e alguma intuição (Ahrens & Mugikura, 2014).

No século XVIII, as tipografias em atividade, principalmente nos grandes centros Porto e Lisboa, passam a ter uma dimensão considerável, ultrapassando a centena (Pacheco, 2005).

Na transposição do século XVIII para o XIX destacam-se várias oficinas tipográficas particulares: a *Typographia Rollandiana*, a tipografia *Nevesiana* e *Nunesiana*, a tipografia *Luisiana*, a impressão *Silviana*, a oficina de António Álvares Ribeiro, no Porto, entre outras. João Francisco Rolland, em Lisboa, foi um dos poucos influentes editores e impressores da época em Portugal. Alguns outros esforços surgiram na área da tipografia, durante os séculos seguintes, mas revelaram-se insuficientes e desajustados à rotina e necessidades da época (Anselmo, 1997).

Desde o século XV até início do século XVIII, a impressão foi feita com recurso a tipógrafos e prelos estrangeiros (Anselmo, 1997). Importámos muito, mas pouco adotámos e ficamos assim sem uma identidade, estética, cultural e tipográfica (Quelhas, Branco & Heitlinger, 2011).

## 2.1 O século XIX e a mecanização da tipografia

Em 1802, surge a fábrica de papel de Alenquer, configurando mais uma solução de independência da Impressão Régia em relação à importação de papel do estrangeiro (Pacheco, 2005).

A transição do século XVIII para o século XIX marcou um ponto de viragem onde os prelos medievais foram substituídos pelas máquinas impressoras.

Em 1804, Custódio José de Oliveira publica *Diagnosis Typografica dos Caracteres Gregos, Hebraicos e Arabicos*, uma obra de singular importância por ser considerada por muitos o primeiro manual tipográfico editado em terras lusas. Nela chama a atenção para a necessidade de uma instrução sólida dos compositores e seus aprendizes, nomeadamente, no que diz respeito ao conhecimento de línguas, contribuindo com uma verdadeira lição sobre a identificação de caracteres específicos dos três idiomas: o grego, o hebraico e o árabe; sobre os sinais arbitrários e acidentais que aquelas línguas admitiam nas suas vogais; e, sobretudo, sobre a divisão ortográfica das palavras e a utilização de pontuação. No manual de Custódio de Oliveira, o conceito de tipógrafo passou a centrar-se essencialmente no ofício do compositor, abrindo assim um precedente para os manuais futuros (Rodrigues, 2012).

Em 1819, o artigo *Artes de Imitação – Litografia* de Cândido José Xavier, constitui a primeira notícia no nosso país sobre a emergente arte litográfica.

Em 1820, a Impressão Régia altera a designação para Imprensa Nacional, associada à ideia de monopólio que representava e, em 1824, fruto das

potencialidades da litografia, é fundada a Officina Régia Lithographica sob direção do francês João José Lecocq.

As décadas de 30 e 40 são marcadas pelo aparecimento de jornais e pela expansão do número de tipografias existentes em Portugal. Começa igualmente a introduzir-se, nesse meio, a figura dos escritores-tipógrafos ou tipógrafos-escritores (Pacheco, 2005).

Em meados do século XIX, a Liga Promotora dos Melhoramentos da Imprensa critica as causas da inferioridade da tipografia nacional face à estrangeira: o número muito reduzido de leitores em Portugal; os elevados custos do papel e dos tipos; a imperícia dos compositores, revisores e impressores; e a incúria dos autores que, preocupados com a diminuição de custos, desvalorizavam frequentemente a perfeição do trabalho. Propunha o controlo de qualidade e a baixa dos preços praticados pela Imprensa Nacional relativamente aos tipos de letra; o estabelecimento de regras para admitir aprendizes e renovar equipamentos; a importação de material tipográfico livre de impostos; a promoção e divulgação de trabalhos tipográficos de qualidade, através de concursos públicos e atribuição de prémios às melhores tipografias; a dinamização da gravura através da criação de aulas para os artistas gráficos na Academia de Belas Artes; e, finalmente, no que diz respeito à língua portuguesa, a apresentação de um sistema ortográfico para ser seguido pelos autores e compositores (Pacheco, 2005).

De acordo com Frazão (1844), Alexandrino José das Neves, ex-Mestre dos gravadores e da fundição de tipos da Imprensa Nacional, entre 1815 e 1821, concretizou a fundição de três letras de um só jato, ultrapassando dificuldades que noutros países continuavam a persistir. Esse método garantia a possibilidade de fundir qualquer tipo de carácter, vinheta ou ornato, sem ter de despendar as elevadas quantias correspondentes às gravações em aço. No mesmo ano, é divulgado mais um processo de gravura em chapa, denominado *galvanografia*<sup>19</sup> e é anunciada a possibilidade de substituição das dispendiosas pedras litográficas por simples e baratas chapas de zinco, o chamado zinco litográfico (Pacheco, 2005).

A atividade tipográfica de compor punções e as técnicas de impressão permaneceram quase inalteradas durante séculos. Novas fontes energéticas como a energia a vapor, o petróleo e a eletricidade, e novas tecnologias como a revolucionária fotografia, transformaram completamente os tradicionais meios de impressão. A introdução da cor, da litografia e a mecanização deram um grande e novo impulso para a comunicação visual.

A Revolução Industrial transformou as atividades artesanais e a sua sobrevivência económica e comercial. Uma nova clientela empresarial sedenta de novidades surgiu maravilhada pelo impacto e pela velocidade das novas técnicas de impressão. Já não interessava aos industriais a qualidade estética e as tradicionais habilidades artísticas e técnicas dos tipógrafos e

19 Galvanografia designa o processo de gravura por galvanoplastia: processo químico pelo qual se obtém a reprodução em cobre de uma gravura, página, etc. (Pedro, 1948; Silva, 1908).



impressores baseadas nos antigos processos artesanais (Satué, 2002).

Paralelamente ao suporte livro começou a surgir a publicidade com uma linguagem gráfica mais descomprometida dos constrangimentos da era manual. Novos códigos de comunicação visual surgiram para satisfazer as necessidades de afirmação de uma economia cada vez mais ávida da procura do novo. Estimulados pelos novos processos litográficos apareceram tipos de grande impacto visual, criados não só para serem lidos, mas também para serem apreciados visualmente. Inicialmente desenhadas por artistas plásticos, trata-se de letras únicas feitas para chamarem a atenção do público e não de tipos de letra reproduzíveis.

O cartaz de grande formato foi o principal meio para novas experiências tipográficas, pela facilidade de comunicar com o público todo o tipo de novidades, bens ou acontecimentos. As prensas sofreram um grande aperfeiçoamento técnico, permitindo a ampliação dos formatos de impressão.

As letras eram desenhadas manualmente por artistas comerciais ou artistas plásticos que viviam do emergente mercado publicitário. Estes combinavam elementos visuais e decorativos em novos desenhos de letras, bastante influenciados pela estética da Arte Nova.

A partir do século XIX, os tipos criados para efeitos publicitários ou títulos deixaram de possuir um estilo tipográfico padrão. Surgiram os tipos *Egípcios*, geométricos e com serifas grossas; as primeiras *Grotescas*, sempre em caixa alta, condensadas, contrastantes e pretas, totalmente despidas de serifas; as chamadas *Fat Faces*, expandidas, redondas e pesadas; as *Ornamentais*, com sombreados e arabescos com caracteres florais e zoomórficos.

Paralelamente a este desenvolvimento desenfreado de novos tipos, a imprensa escrita quotidiana começou a recorrer a formas tipográficas mais clássicas, na busca de uma maior legibilidade e aceitação.

Da invenção da Tipografia até à Revolução Industrial, os métodos de trabalho pouco evoluíram, pois todo o trabalho tipográfico era manual, quer na composição, quer na impressão. A Tipografia foi um ofício muito reservado, mas que absorvia grupos de artífices de várias especialidades, desde o gravador de punções, o fundidor de caracteres, passando pelo compositor, impressor, encadernador, mais tarde o fotograrador, entre outros.

Portugal, tal como a maioria dos países industrializados, apesar de forma tardia e limitada, sentiu efetivamente os avanços técnicos e as estéticas tipográficas mais correntes na época. O mercado do livro continuou a impor as suas regras, as novas tipografias surgiram entre nós com a importância que a publicidade impunha, a imprensa escrita ganhou fôlego e modelou a opinião do público que começava a sair do analfabetismo e a tornar-se mais informado. Tal como a maioria dos países ocidentalizados, Portugal partilhou e adotou as novas tipografias.

Em 1838, a Imprensa Nacional deu a conhecer o seu primeiro catálogo de tipos *Provas dos diversos typos, vinhetas e ornatos typographicos da Imprensa Nacional* [fig. 2.41]. O catálogo, munido de 84 páginas, foi muito elogiado pela imprensa, uma vez que apontava, no texto inicial de «Advertência», para a própria animação da indústria nacional:



Fig. 2.41 Imprensa Nacional. *Provas dos Diversos Typos, Vinhetas e Ornatos typographicos da Imprensa Nacional*. Lisboa, 1838. (INCM)

Como geralmente se não sabe que a Imprensa Nacional se fundem e vendem tipos e ornatos de diversas qualidades, publica-se este Caderno para as pessoas, que preferem os produtos portugueses aos estrangeiros, possam fornecer-se delles quando lhes convier, e por este modo animar a indústria nacional. (Imprensa Nacional, 1838, p. 1)

Como refere Rodrigues (2012), trata-se de um «objecto de síntese tipográfica, eclético q.b., capaz de conciliar o revivalismo do modelo originário da escrita impressa, com a expressão mais imediata da contemporaneidade» (p. 174).

De referir o papel de José Frederico Pereira Marecos na modernização da Imprensa Nacional. As suas várias viagens ao estrangeiro, Paris, Londres, Bruxelas, e o contacto com as melhores casas de impressão de então deram um novo fôlego à produção da Imprensa Nacional. Das suas viagens, acabou por adquirir 63 jogos de matrizes de diferentes corpos, 76 matrizes de vinhetas de combinação, dois moldes, um de fundir guarnições<sup>20</sup> e outro de fundir filetes, entre outros materiais. Frederico Marecos, como relata Pacheco (2005), realizou uma verdadeira viagem diplomática que colocou Portugal no mapa dos países interessados e abertos à indústria gráfica. Prova disso são os prémios que a Imprensa Nacional arrecadou nas exposições nacionais e internacionais a que concorreu: Londres 1862, Porto 1865, Paris 1867, Viena 1873, Filadélfia 1876, e, já sob a gerência de Venâncio Deslandes (1878–1909), Paris 1878, Rio de Janeiro 1879, Paris 1889 e 1900.

A segunda metade do século XIX é marcada por uma maior consciencialização do povo português face aos seus direitos e à informação. A Imprensa Nacional continuou e difundiu o seu trabalho, mas o belo ofício do tipógrafo passou a dar lugar ao útil ofício dos operários e ocorreram as primeiras experiências associativas. A notável escola de gravura e composição continuou o seu aperfeiçoamento e as importações de máquinas e tecnologias mantiveram-se.

No âmbito da tipografia particular surgiram novas empresas como a Silva & Bézan que, em finais de 1849, contribuiu enquanto fundição de caracteres tipográficos para colmatar a falta de qualidade daqueles que eram comercializados pela Imprensa Nacional (Matos, 1850). Da dissolução da Silva & Bézan, que juntou em Portugal os franceses Luís Muratet, João Maria Bézan<sup>21</sup> e Francisco Lallemant, foi criada a Silva & Filhos, especializada não só em fundição, mas também em impressão, por Francisco Lallemant. A este último se deve a publicação de uma prova de *Tintas Typographicas*, produzida e publicada pela oficina de Francisco Lallemant e que causaria impacto na arte tipográfica porque «era a primeira vez que em Portugal se viam impres-

20 Guarnições são pequenos blocos separadores em ferro, chumbo ou alumínio (as primitivas eram de madeira), cujos tamanhos e larguras variam, que formam a imposição, ou seja, que se usam entre o caixilho ou rama, que envolvem as formas que se pretendem imprimir e as próprias formas.

21 João Maria Bézan publica *Terceira parte das provas de tipos e vinhetas da fundição tipográfica*, sem data, e *Provas de tipos e vinhetas*, em 1857, ambas impressas na Typographia Castro & Irmão (Pacheco, 2005).

sões a cores feitas com nitidez tão preciosa» (Canhão, 1941, p. 48). Em 1851, Louis Muratet, mestre demissionário da Silva & Bézan, foi admitido diretor da oficina de fundição da Imprensa Nacional, quando se iniciava também a adoção definitiva do sistema de pontos tipográficos<sup>22</sup>.

Em 1853, iniciou-se a publicação dos *Fragmentos para um manual typographico*, da autoria de Miguel Cobelhos, integrados no *Jornal do Centro Promotor*<sup>23</sup>. Estas publicações não chegaram a ser editadas em livro, algo reivindicado pelos tipógrafos até ao final do século XIX. Só em 1886 é que Joaquim dos Anjos [1856-1918], apresenta o seu *Manual do Typographo*, integrado na célebre coleção «Bibliotheca do Povo e das Escolas», da responsabilidade da Casa David Corazzi. Nele inclui-se um historial da Tipografia, a aprendizagem dos tipos e respetivas caixas de composição, os materiais, a técnica de justificação e espaçamento, a revisão das provas, a paginação, a imposição das páginas, entre outras descrições dos termos tipográficos.

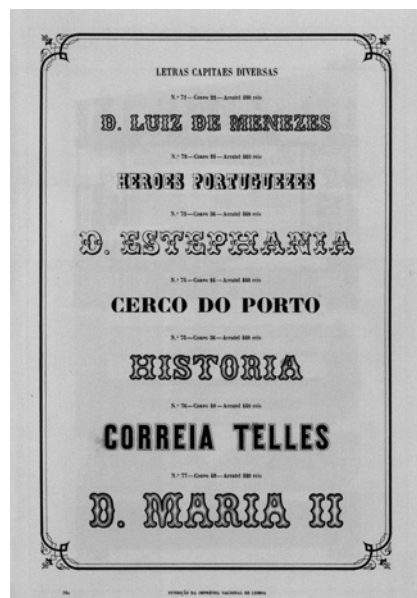
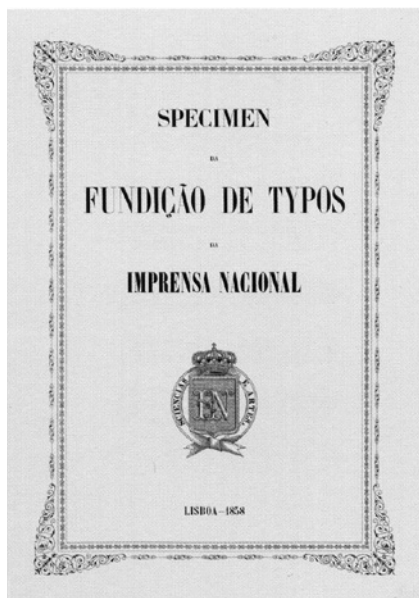


Fig. 2.42 Imprensa Nacional. *Specimen da Fundição de Tipos da Imprensa Nacional*. Lisboa, 1858. (Jong, Purvis & Tholenaar, 2009, p. 148)

Fig. 2.43 Imprensa Nacional. *Specimen da Fundição de Tipos da Imprensa Nacional*. Lisboa, 1858. (Jong, Purvis & Tholenaar, 2009, p. 148)

Em 1858 foi publicado um novo *Specimen da fundição de typos da Imprensa Nacional*, com 128 páginas, quase o dobro das apresentadas em 1838 [fig. 2.42-2.44]. O catálogo encontra-se dividido em cinco capítulos onde se divulgam as 68 séries de caracteres romanos e itálicos; 343 séries de caracteres e letras capitais de fantasia; 27 séries de caracteres góticos, gregos, hebraicos e outros; 593 tipos de vinhetas, ornatos e outras pequenas gravuras decorativas; 45 gravuras específicas de armas e troféus; e ainda um conjunto de exemplos de trabalhos artísticos, particularmente orientados para os profissionais das artes gráficas (Pacheco, 2005). Apresenta-se pela primeira vez

Fig. 2.44 > Imprensa Nacional. *Specimen da Fundição de Tipos da Imprensa Nacional*. Lisboa, 1858. (Jong, Purvis & Tholenaar, 2009, p. 150)

<sup>22</sup> Refere-se aqui o sistema de pontos aperfeiçoado por François-Ambroise Didot.

<sup>23</sup> Fundado em 1852, o *Jornal do Centro Promotor dos Melhoramentos das Classes Laboriosas*, preocupou-se, de facto, com o desenvolvimento educativo, cultural e político dos seus associados. Disponível em: <http://purl.pt/17413>



I SÉRIE	
Collecção 3,3600 rs.	
NÚMEROS	PEÇAS
1 a 9 .....	10
10 a 13 .....	8
14 a 20 .....	6
21 a 22 .....	4
23 a 26 .....	3

I SÉRIE	
Preço por arratel	
NÚMEROS	REIS
1 a 9 .....	15000
10 a 13 .....	5680
14 a 20 .....	5600
21 a 22 .....	5600
23 a 26 .....	5580

**TRAÇOS**  
TYPOGRAPHICOS

**IMPRENSA NACIONAL**

VINHETAS LISBOA ORNATOS  
1853

II SÉRIE	
Collecção 40,5000 rs.	
NÚMEROS	PEÇAS
1 a 30 .....	10
31 a 51, 79 a 82	8
52 a 61, 83 a 93	6
65 a 68, 94 a 98	5
69 a 71, 99 a 111	4
72 a 78, 112 a 123	3
124 a 139 .....	2

II SÉRIE	
Preço por arratel	
NÚMEROS	REIS
1 a 11 .....	15000
12 a 28 .....	5680
29 a 30 .....	5600
31 a 34 .....	5680
35 a 61 .....	5600
62 a 76 .....	5580
77 a 78 .....	5500

as variações de peso e de proporção, introduzindo-se os tipos sem serifa. D. Pedro V visitou a Imprensa Nacional em 1858 e agraciou o mestre da fundição de tipos, Inácio Lauer, com o hábito de Cristo. Porém, os tipos eram muito mais dispendiosos do que os produzidos nas mais caras fundições da Europa, tornando-se pouco proveitosos para os impressores particulares.

Em 1860, a Imprensa Nacional continuou a atualizar o seu espécime, com um suplemento impresso de 13 páginas, que conquistou prémios relevantes nas Exposições Universais de Londres e Paris. O suplemento resultou da prática comum da Imprensa Nacional em adquirir matrizes estrangeiras das oficinas Laurent & Deberny e Battenberg de Paris e Haennel de Berlim (Rodrigues, 2012).

Em 1864 realizou-se o primeiro censo em Portugal e, em 1868, foi lançado *O Primeiro de Janeiro*. Na década seguinte, o número de jornais cresceu praticamente para o dobro<sup>24</sup>.

Um novo espécime da Imprensa Nacional surge em 1870, retomando a fórmula gráfica exibida em 1858, começando a ser notória a repetição de caracteres de espécime para espécime, acrescentando-se agora composições tipográficas impressas a cores, ouro e platina. O espécime de 1870 teve em 1874 e em 1878 um suplemento editado onde se encontravam trabalhos de gravura e galvanoplastia. Como refere Rodrigues (2012), «as provas de tipos iniciam uma política acumulativa: crescem em quantidade, talvez em diversidade, mas muito pouco em novidade» (p. 199).

Um novo espécime seria lançado em 1888, onde foram acrescentados os tipos Devanágricos, Antigos e Egípcios [fig. 2.45].

José Júlio Rodrigues marcou a história da tipografia no nosso país, por ter sido o principal responsável pela investigação e aplicação da fotografia à tipografia, como a fotolitografia, fotozincografia, fototipia e fotogravura<sup>25</sup>.

A influência francesa relativamente aos aspetos específicos da arte tipográfica é notória, dadas as relações privilegiadas entre os dois países, não só pelas viagens efetuadas em visitas de estudo, mas também pela aquisição de material e equipamentos necessários à modernização da nossa indústria tipográfica.

A ilustração começava a assumir-se como a linguagem característica da modernidade e o aparecimento de novos gravadores e ilustradores tornou natural a presença do artista plástico na oficina, ao lado do compositor e do impressor.

Do ponto de vista tipográfico, há que realçar uma enorme evolução nos caracteres tipográficos, para a qual contribuiu a Imprensa Nacional e os seus espécimes onde os mais diversos tipos de letra eram apresentados.



Fig. 2.45 Imprensa Nacional. *Provas da Fundição de Typos da Imprensa Nacional*. Lisboa, 1888. (Reis, 2010, p. 234)

24 Sobre a evolução gráfica nos jornais, consulte-se: Aires, E. (2006). *A estrutura gráfica das primeiras páginas dos jornais: O Comércio do Porto, O Primeiro de Janeiro e Jornal de Notícias entre o início da publicação e final do séc. XX: contributos para uma ferramenta operacional e analítica para a prática do design editorial* (Tese de doutoramento). Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

25 Destaque-se o papel da Litographia de Portugal e de José Antunes Marques de Abreu enquanto exímio fotogravador na divulgação de trabalhos de excelência.

No entanto, no final do século XIX, talvez em reação contra tal volume de possibilidades, a composição tipográfica assumiu uma atitude mais clássica, pragmática e objetiva. Como refere Pacheco (2005): «Às questões meramente estéticas, que condicionavam o prazer de ver, juntavam-se agora outros factores de carácter formal que condicionavam a facilidade e o prazer de ler» (p. 122).

No fim do século XIX surgiram ainda novos desenvolvimentos tecnológicos na indústria tipográfica: a Linotype e a Monotype, que vieram revolucionar ainda mais a rapidez de composição e a reutilização de tipos.

Para os tipógrafos, o final do século marca o início das greves e das reivindicações por novas condições de trabalho. O associativismo leva também à criação de publicações sobre a classe, como o jornal *O Typographo*, iniciado em 1894 em Angra do Heroísmo, a revista *A Arte Typographica*, evidenciando sobretudo conteúdos técnicos ou artísticos e *O Graphico* que, para além das questões relacionadas com a arte, se bateu por questões políticas e sindicais. Nas suas preocupações estavam também questões estéticas, de atualização tecnológica e de ensino, pois «mais do que um mero executante, interessado em reproduzir com exímia perfeição, o tipógrafo devia ambicionar igualmente alcançar a autonomia e a sabedoria intelectual, próprias do criador» (Rodrigues, 2012, p. 128).

## 2.2 O século XX da fotocomposição ao digital

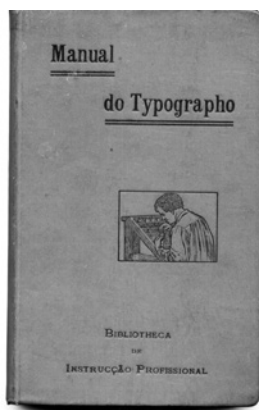


Fig. 2.46 Libânio da Silva.  
*Manual do Typographo*. Lisboa,  
1908.

Em 1908, na sequência destas experiências surgiu o *Manual do Typographo*, de Libânio da Silva [fig. 2.46].

O autor abre a sua obra com uma célebre reflexão acerca do panorama tipográfico português:

Ser typographo em Portugal é mais difficil do que em qualquer outro paiz. Compulsemos livros hespanhoes, francezes, italianos, allemães, inglezes. Cada paiz tem um character, um estylo que faz com que os seus livros se não confundam com os d’outra origem. No trabalho commercial, no de tabellas, no de phantasia, caso ideentico se dá.

Em Portugal não temos nada d’isso. O typographo ha de ter gosto cosmopolita para agradar ao cliente conforme elle se embevece perante o livro allemão, o livro francez, ou o livro inglez.

Não obstante, ainda quando vae a seguir-se-lhe o gosto, acha que os typos do rosto são simples, os filetes das tabellas antigos, e raras vezes ha fórma de concluir-se uma obra com a correcção devida senão se o auctor é um indifferente á parte typograaphica, ou um artista. (Silva, 1908, p. v-vi)

Apesar do apelo à diferenciação das artes tipográficas nacionais, as suas regras não evidenciam um nacionalismo exacerbado atribuindo maior ênfase à organização e hierarquização da informação, imprescindível a qualquer projeto gráfico.



Em 1914, António Arroio, inspetor do ensino industrial via aprovado o projeto para a fundação de uma escola de artes decorativas. As Escolas de Artes e Ofícios foram regulamentadas em 1919 contribuindo, em larga medida, para o desenvolvimento de uma expressão mais livre e criativa. No Porto, a Escola Industrial Infante D. Henrique ministrava o curso de tipógrafo compositor, impressor e condutor de máquinas tipográficas, curso de estereotipia e galvanoplastia e um curso de encadernador. Nas escolas e nos manuais lançados, a metodologia de desenho ou escolha de tipos era negligenciada face ao pragmatismo operacional do ofício de compositor.

Em Portugal, as primeiras décadas do século XX foram marcadas por momentos de contestação social e política que levaram à implantação da República em 1910.

Nesse mesmo ano surge no Porto a Empresa Técnica de Publicidade (ETP), pela ação pioneira de Raul de Caldevilla, que considerava a publicidade um veículo fundamental para o progresso industrial do país.

As Linotype e, mais tarde, as Monotype, chegaram a Portugal com o advento da República. Muitas tipografias mantiveram a composição manual até à chegada da fotocomposição, isto quase um século após a sua invenção. Em 1904, foi introduzida a primeira máquina de composição mecânica no *Diário de Notícias* e no jornal republicano *A Vanguarda*. No ano seguinte, o diário portuense *A Palavra* adquiriu quatro máquinas Linotype e o *Jornal do Comércio* adquiriu outra máquina com um sistema muito semelhante, a Typograph<sup>26</sup>. A primeira Linotype terá chegado à Imprensa Nacional em 1912. No entanto, a composição mecânica só ganharia expressão em finais dos anos 30 (Barreto, 1982).

Em 1912, a Imprensa Nacional emitiu um catálogo de tipos, depois de alguns anos de interregno, onde a grande novidade provinha da introdução de um tipo estilo máquina de escrever acrescido de alguns caracteres romanos e elzevires para a composição em máquina Linotype.

Começaram a surgir as primeiras manifestações *avant-garde* que culminaram em publicações como *Portugal Futurista* (1917) [fig. 2.48]. Mais tarde, a vertente modernista na literatura fez-se notar na revista *Presença* (1927-1940) [fig. 2.47]. As atitudes tipográficas revelavam o gosto pela composição, pela utilização variada de tipos e manifestação visual entre texto para ler e para ver, de gosto *Art Deco*.

A primeira metade do século XX ficou marcada pela ascensão das ideologias políticas da ditadura opressora e da censura adotadas pelo Estado Novo, que levaram ao exílio de muitos pensadores, políticos e artistas portugueses.

No campo dos manuais de tipografia, entenda-se literatura técnica dedicada aos compositores, Apto de Oliveira publicou a *Iniciação do compositor tipográfico*, herdando os pressupostos teóricos de Libânio.



Fig. 2.47 Revista *Presença*, n.º 40. Coimbra, dezembro, 1933.

Fig. 2.48 Revista *Portugal Futurista*, n.º 1. Lisboa, 1917.

<sup>26</sup> A Typograph foi a grande rival da Linotype, com os seus versáteis catálogos de 52 séries de caracteres de diferentes corpos.



Fig. 2.49 Fred Kradolfer. Cartaz para a Exposição Colonial Portuguesa em Paris, 1930. (Bártolo & Silva, 2012, p. 87)

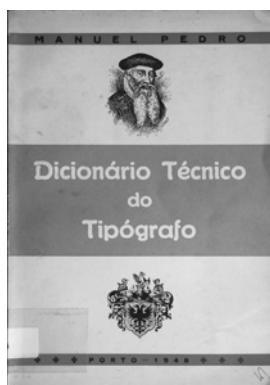


Fig. 2.50 Manuel Pedro. *Dicionário Técnico do Tipógrafo*. Porto, 1948.

Em 1936 foi criada a agência Estúdio Técnico de Publicidade (ETP), sob a direção de José Rocha. Estas agências foram verdadeiras escolas de transmissão dos novos conhecimentos e conceitos.

A litografia (técnica de impressão baseada no desenho ou escrita em pedra, depois estampada em papel) enquanto tecnologia nesta altura bastante desenvolvida, fez com que os suportes físicos publicitários se alterassem, quer na forma, quer no conteúdo.

Surgiram as primeiras agências de publicidade e com elas os cartazes a anunciar eventos, principalmente culturais, onde artistas gráficos como Stuart de Carvalhais, Maria Keil, entre outros, começaram a desenhar letras que se emaranhavam com as representações plástico-figurativas.

Outra personalidade influente na época foi o suíço Fred Kradolfer<sup>27</sup> que veio introduzir em Portugal o gosto pela Nova Tipografia sem serifa, definida como grotesca [fig. 2.49]. Revolucionou a linguagem plástica e impulsionou o desenvolvimento das artes gráficas e da publicidade num Portugal que continuava fechado ao exterior (Sousa, 1990).

Em 1940, a Exposição do Mundo Português era a manifestação da grandeza do Império e do regime de Salazar.

No Porto, o tipógrafo Manuel Pedro [1889–1956] evidenciava-se também como autor, pela extensa atividade literária, especializada e técnica sobre o ofício do tipógrafo<sup>28</sup>. Em 1948, publicou o *Dicionário Técnico do Tipógrafo*, um valioso instrumento de trabalho, com gravuras da autoria de Marques de Abreu, onde reuniu os termos utilizados e suas descrições, enriquecido com um grande número de termos técnicos usados encadernação de livros, juntamente com um dicionário biográfico das figuras notáveis da Tipografia portuguesa e universal [fig. 2.50]. Em 1949, Manuel Pedro publicou o *Guia Profissional do Tipógrafo*, no qual apresentou a técnica tipográfica com conceitos modernos, não só na criação, como na forma construtiva do trabalho. De salientar nesta obra o emprego da cor e a sua técnica de impressão. Tais manuais foram muito úteis para as especialidades de compositor e impressor, não abordando a temática do desenho de caracteres, embora o desenho, enquanto ferramenta de pensamento, no sentido geral de esboço prévio do trabalho a compor fosse reforçado.

Em Portugal, só na primeira década de 1950 é que a fotocomposição singrou. As duas primeiras fotocompositoras foram o aparelho francês Photon e o Fotosetter da empresa Intertype. Em poucos anos, a fotocomposição fez desaparecer as máquinas de composição mecânica como a Linotype e a Monotype.

27 Sobre Fred Kradolfer, consulte-se: Henriques, A. (2011). *Fred Kradolfer. 1903–1968. Designer gráfico influenciador e influenciado em Portugal* (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa; e ainda: Bártolo, J. & Silva J. (2012). *Fred Kradolfer*. Coleção D. N.º 6. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

28 Da sua bibliografia, destaca-se: *Tipógrafos Ilustres* (1944); *Gutenberg e a Arte na Imprensa* (1945); *Os Caracteres de Imprensa e a Tipografia Científica* (1946); *Os Burros dos Tipógrafos*, *Os amores de Gutenberg*, *As Artes Gráficas* (1946); *Dicionário Técnico do Tipógrafo* (1948); *Guia Profissional do Tipógrafo* (1949); *Tipógrafos de Ontem, Tipógrafos de Hoje, Tipógrafos de Amanhã?* (1950); *A Arte da Tipografia* (1955).

Na segunda metade do século XX, Portugal viveu à margem dos movimentos de vanguarda. O envolvimento nas guerras coloniais limitou a divulgação de novas expressões culturais e condicionou a influência de novos conceitos estéticos que se desenvolviam na Europa.

Indiferente às condicionantes da vida social portuguesa, surgia o *Estilo Internacional* e a utilização da *Nova Tipografia* na Europa, que tardou, mas se instituiu em Portugal. A legibilidade proporcionada pela nova tipografia estimulou o desenvolvimento do conceito de identidade visual e a criação de marcas para grandes empresas.

Nos anos 60, vários ateliers de publicidade começaram a florescer e um designer ganhou reputada afirmação, Sebastião Rodrigues [1929-1997], não porque tenha desenhado tipos de letra, mas pela forma estruturada de aplicar todos os tipos que lhe fossem úteis nos seus trabalhos gráficos, o que fez dele um investigador<sup>29</sup> e um perfeccionista<sup>30</sup> [fig. 2.51].

Desta época, para além de Sebastião Rodrigues, destacam-se também os designers Victor Palla<sup>31</sup> [1922-2006], Sena da Silva<sup>32</sup> [1926-2001], Robin Fior<sup>33</sup> [1935-2012], José Brandão<sup>34</sup> [1944- ], Carlos Rocha<sup>35</sup> [1907-1982], Armando Alves [1935- ], entre outros que ficaram associados à primeira geração do design português (Fragoso, 2012).

A consciência social e cultural para as artes gráficas e para o design começou a ganhar forma entre nós. O ensino de técnicas gráficas e design em Portugal deu os primeiros passos no final da década de 60, com os Cursos de Formação Artística – CFA, promovidos pela Sociedade Nacional de Belas-Artes, com a criação do Instituto de Arte e Decoração – IADE em 1969



Fig. 2.51 Sebastião Rodrigues. Capa de catálogo. 6.º Salão dos Novíssimos, Secretariado Nacional de Informação, 1964. (Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, p. 140)

29 Principalmente às raízes iconográficas da cultura portuguesa.

30 Sebastião Rodrigues trabalhava sempre em equipa e gostava de entender e acompanhar os trabalhos na totalidade, desde o conceito à produção. Foi responsável pelo design gráfico da revista *Almanaque*, de 1959 a 1961, de nítida influência funcionalista. Produziu ainda imagens de identidade da qual se destaca a *Fundação Calouste Gulbenkian* e todo o material gráfico produzido, desde cartazes, livros, catálogos, entre outros. Recebeu vários prémios e menções honrosas ao longo da vida, incluindo o *Award of Excellence* pelo ICOGRADA (International Council of Graphic Design Associations), em 1991, e a Medalha de Grande Oficial da Ordem de Mérito, atribuída pelo Presidente da República, em 1995. Sobre o seu percurso e trabalho, consulte-se: Fundação Calouste Gulbenkian (1995).

*Sebastião Rodrigues: Designer*. Lisboa: Autor; e ainda: Rolo, E. (2015). *Olhar, jogo, espírito de serviço: Sebastião Rodrigues e o design gráfico em Portugal* (Tese de doutoramento). Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa.; e ainda: Rolo, E. (2013). Design gráfico e processo criativo: o caso de Sebastião Rodrigues. *Convergências, Revista de Investigação e Ensino das Artes*, 12. Disponível em: <http://convergencias.esart.ipcb.pt/artigo.php?id=156>

31 Sobre a obra de Victor Palla, veja-se: Silva Designers (2012). *Victor Palla*. Coleção D. N.º2. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

32 Sobre a obra de Sena da Silva, veja-se: Coutinho, B. (Coord.), & Silva, S. (2009). *Sena da Silva*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

33 Sobre a obra de Robin Fior, consulte-se: Bom, M. J. (2015). *A práxis no design gráfico de Robin Fior e contextos 1935-2012*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.

34 Sobre a obra de José Brandão, veja-se: Ceia, A. J. (Coord.), et al. (2014). *José Brandão, Designer: Cultura e Prática do Design Gráfico*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

35 Sobre as identidades corporativas desenvolvidas por Carlos Rocha, consulte-se: Daniel, A. (2011). *Design de identidades corporativas do designer Carlos Rocha* (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.5/3309>

e, em meados da década de 70, entra também na esfera do ensino público, com o Centro de Arte e Comunicação Visual – Ar.Co, em 1972 e, no âmbito do ensino superior, com a abertura dos cursos de Design Gráfico na Escola Superior de Belas-Artes do Porto – ESBAP, e do curso de Design de Comunicação na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, em 1975 (Almeida, 2009; Manaças, 2000). Em 1971 surgiu a 1.ª Exposição de Design Português e a 2.ª em 1973, ambas levadas a cabo pelo Instituto Nacional de Investigação Industrial – INII. No panorama nacional, a consciência do Design enquanto disciplina começou a desenvolver-se, levando à criação da Associação Portuguesa de Designers – APD, em 1976.

No advento da era digital, avanços tecnológicos como a máquina de escrever, a fotocopadora e a introdução de letras de decalque tornaram as tarefas do design e uso da tipografia mais disponíveis.

A 25 de abril de 1974, o mundo assistiu à revolução do povo e à queda da mais longa ditadura europeia. Uma nova atitude, livre e descomplexada, surgiu após essa data. Nas ações de rua pintaram-se letras nas paredes, muitas vezes utilizando também o *stencil* como metodologia e vulgarizou-se o uso da fotocópia como meio mais célere e de baixo custo para difundir as mensagens revolucionárias.

Na segunda metade da década de 70 salientam-se os contributos de António Pereira Vilela, nas publicações: *Prontuário Gráfico* (1976), um importante legado sobre as terminologias da composição manual com tipos de metal e da linotipia; e ainda *Cartilha de Artes Gráficas. Apontamentos Histórico-técnicos e teórico-práticos de todas as Indústrias Gráficas dos séculos XV a XX* (1978).

Na década de 80 Portugal aderiu à então Comunidade Económica Europeia (atual União Europeia), iniciando-se um novo paradigma económico e social para Portugal. Este período ganhou particular importância pelo facto de consolidar um sistema político democrático e reaproximar a cultura portuguesa das suas raízes culturais europeias. Outro fator decisivo foi a abertura de novos mercados e a facilitação da entrada de novos conteúdos tecnológicos. As empresas portuguesas expandiram os seus negócios para o mercado internacional e o próprio mercado nacional foi inundado por novos produtos.

O Centro Português de Design – CPD<sup>36</sup> foi criado em 1985 visando a promoção do design em geral e, em particular, do design industrial e do design de comunicação, tendo sido a entidade nacional que representou o país nas instâncias internacionais de design.

O final da década de 80 marcou o florescimento em Portugal de uma nova vaga de agências de publicidade e ateliers de design, impulsionados pelos desenvolvimentos que a tecnologia digital acarretou. O computador Macintosh massificou-se por essa altura, trazendo consigo uma revolução

36 O Centro Português de Design terminaria a sua atividade, devido a razões económicas, em 31 de maio de 2013. Foram 28 anos de intensa atividade em prol da disciplina e da promoção de boas práticas. O valor acrescentado pelo design, fruto do trabalho que esta entidade desenvolveu ao longo de quase três décadas, é hoje visível em inúmeros projetos, serviços, produtos industriais e de comunicação.

ao mundo das artes gráficas, do design de comunicação e, em particular, do desenho de tipos. Globalização, ecletismo e homogeneização são terminologias que caracterizam o final do século XX em Portugal (Fragoso, 2012).

O desenho de tipos originais em Portugal era, até então, pouco explorado ou mesmo inexistente. Continuámos a importar tecnologias e tardiamente nos adaptámos aos novos avanços provenientes sempre do estrangeiro. O conhecimento especializado no desenho de tipos não foi além de experiências num conjunto limitado de caracteres utilizado em identidades corporativas, nunca vingando num tipo de letra tecnicamente e comercialmente viável. Provavelmente essa consciência do design de tipos como possível atividade económica jamais havia sido considerada, em parte, por alguma instabilidade nos processos técnicos e tecnológicos que se alteraram frequentemente, principalmente ao longo do século XX, mas também porque o esforço necessário para se produzir tipos de letra úteis exigia conhecimentos técnicos e maturação estética até então pouco ou nada desenvolvidos em Portugal.

### 2.3 O design de tipos digitais em Portugal

No início da década de 90 promoveu-se o ensino da tipografia nas escolas, foram criadas disciplinas específicas nas universidades e surgiu, pela primeira vez, uma tão inesperada, quanto promissora, geração de designers de tipos portugueses.

Ao processo de difusão do conhecimento através do contágio por proximidade juntou-se a tecnologia digital, os computadores e, mais tarde, o desenvolvimento da Internet encurtou a relação espaço-temporal e facilitou o acesso, cada vez maior, à informação. O *New Wave* internacional e a estética transgressora e experimentalista de designers como David Carson ou Neville Brody influenciaram o desenvolvimento de tipos de letra por parte de designers nacionais. Os primeiros tipos digitais de Mário Feliciano não escondem essas influências e revelam o gosto pela liberdade formal possibilitada pelos desenvolvimentos tecnológicos [fig. 2.52]. Lançou a sua primeira fonte em 1994, mas só fundou a sua própria empresa Feliciano Type Foundry em 2001.

I was affected strongly by David Carson, whom I was aware of since his early days at Surfer magazine. For years, Surfer was my favorite magazine. When Carson was hired to do RayGun magazine, that was the thing! He was my biggest influence – even more so than Emigre, which also influenced me a lot. I was lucky to be able to experiment a lot at Surf Portugal magazine. Maybe I was able to do in a surf magazine what David Carson was doing in a rock magazine!

My work was influenced by worlds outside surfing as well: art, rock, and pop culture. This was when «fonts» came into my life. At the time, the only way to make any graphic design work that remotely looked like David Carson's was to design my own fonts – that's how it all started. Curiously I came to know Carson's work before I knew Neville Brody, let



Fig. 2.52 Frente e verso do postal promocional, impresso em tipografia tradicional, do tipo *Gazz* de Mário Feliciano, T26, 1997. (Retirada de: <http://goo.gl/SNQxa4>)



AbCDEfGhIjKLM  
 NOPQRSTUvwXYZ  
 AbCDEfGhIjKLM  
 NOPQRSTUvwXYZ  
 1234567890

THE QUICK  
 BROWN FOX  
 JUMPS OVER A  
 LAZY DOG

Fig. 2.53 Dino dos Santos.  
 Tipo *Híbrida*, 1994.

Fig. 2.54 Dino dos Santos.  
 Tipo *Decline*, 1996.



Fig. 2.55 Manuel R. Pereira da Silva. *Rotunda um semigótico redondo. Recriação de um antigo estilo de letra*. Póvoa de Varzim, Edição da Câmara Municipal, 1997.

alone Erik Spiekermann or other famous type designers. This was the early 1990s...<sup>37</sup> (Feliciano, como citado em Middendorp, 2008, para. 6)

O mesmo experimentalismo fez parte da obra inicial de Dino dos Santos [fig. 2.53–2.54], outro dos nossos prestigiados designers de tipos que, em 1994, fundou a DStype. Em entrevista ao site MyFonts, Dino dos Santos revela como começou a sua aventura no design de tipos:

I'm a self-taught type designer; my education is in graphic design. I began designing typefaces in the early '90s because there weren't many typefaces available to us in those days, just the Macintosh system fonts and dry transfer sheets from Letraset and Mecanorma.<sup>38</sup> (Santos, como citado em Middendorp, 2007, para. 3)

O vasto trabalho destes designers, associado a alguma exposição mediática e reconhecimento internacional, fizeram com que as suas criações alcançassem e influenciassem o mercado nacional e internacional. Enquanto designers e também como professores terão exercido, certamente, uma influência para que outros designers, principalmente já no século XXI, surtissem e se afirmassem no mercado.

Numa primeira fase, as criações nacionais não negam o impulso pelos tipos mais simplificados, geométricos, monolineares e extrovertidos – *display*. A dificuldade em encontrar informação sobre as metodologias de criação tipográfica levaram os designers numa curva de aprendizagem lenta, mas frutífera.

A literatura especializada no design de tipos era praticamente inexistente (o que continua a verificar-se) e a Internet era, porventura, o melhor meio para encontrar a informação metodológica e técnica.

Numa segunda fase, já com maior informação e prática, denotou-se um apego às raízes históricas, produzindo-se um conjunto de tipos de inspiração revivalista [fig. 2.55]. Personalidades como Manuel Rodrigues Pereira da Silva [1930–2008], tipógrafo, investigador em tipografia e designer de tipos

37 TL «Fui fortemente influenciado por David Carson, que eu já conhecia desde os seus primeiros tempos na revista *Surfer*. Durante anos, a *Surfer* foi a minha revista preferida. Quando Carson foi contratado para fazer a revista *RayGun*, isso é que foi! Ele foi a minha maior influência – até maior do que Emigre, que também me influenciou bastante. Tive sorte em ter a oportunidade de experimentar muito na revista *SurfPortugal*. Talvez tenha conseguido fazer numa revista de *surfo* que David Carson estava a fazer numa revista de *rock*!

O meu trabalho foi também influenciado por mundos fora do *surf*: arte, *rock* e cultura *pop*. Isso foi quando as «fontes» entraram na minha vida. Na altura, a única maneira de fazer algum trabalho de design gráfico que se parecesse remotamente com o de David Carson era desenhando as minhas próprias fontes – foi assim que tudo começou. Curiosamente conheci o trabalho de Carson antes de conhecer Neville Brody, para não falar de Erik Spiekermann ou outros designers de tipos famosos. Isto era o início da década de 1990...»

38 TL «Eu sou um designer de tipos autodidata; a minha formação é em design gráfico. Comecei a desenhar tipos no início da década de 90 porque nós não tínhamos muitos tipos disponíveis nessa altura, apenas as fontes do sistema Macintosh e as letras de decalque da Letraset e da Mecanorma.»



digitais (como se analisará adiante nesta investigação) influenciaram criações revivalistas e inculcaram em alguns jovens designers o gosto pelo conhecimento e dinâmicas da caligrafia e tipografia de outrora [fig. 2.56–2.57].

# Ibarra

Breviarium Gothicum Secundum Regulam Beatissimi Isidori

*Jasón y los Argonautas*

# Patagonia

*Martín de Azpilicueta y Jaureguizar*

# Tadeo Haenke

# Montserrat



Fig. 2.56 Mário Feliciano.  
Tipo *Monteros*, 2005.  
(Feliciano, 2005, p. 35)

Fig. 2.57 Dino dos Santos.  
Tipo *Ventura*, 2006.

Numa terceira fase, e não obstante o mercado das fontes por encomenda, para identidades corporativas e instituições públicas e privadas, surgiram criações que posicionam os projetos tipográficos para o desenvolvimento de famílias e superfamílias de tipos, sobretudo, para o mercado editorial [fig. 2.58].



Fig. 2.58 Dino dos Santos.  
Tipo *Velino*, 2009.

Fig. 2.59 Jornal *Politiken* usa *Flama*; jornal *O Estado de S. Paulo* usa *Flama*, *Estado Headline* e *Estado Fine*; jornal *Diário de Navarra* usa *Mayeur*. Tipos de Mário Feliciano.



Fig. 2.60 Jornal *Correio da Bahia* usa *Glosa* e *Prelo*; jornal *A Bola* usa *Glosa*, *Prelo*, *Anubis Pro* e *Leitura Symbols*; jornal *Diário de São Paulo* usa *Prelo* e *Prelo Slab*. Tipos de Dino dos Santos.



O mercado latino tem sido um dos principais consumidores. Em Portugal e Espanha, por exemplo, a procura de tipos desenhados por Mário Feliciano e Dino dos Santos tem sido bastante expressiva, principalmente no que ao mercado editorial diz respeito [fig. 2.59–2.60].

Como resultado, pela primeira vez, jornais portugueses (*O Jogo*; *Diário de Notícias*; *Expresso*; *A Bola*; *Diário Económico*) e estrangeiros (*El País*; *Politiken*; *Adressenvisen*; *Manchester Evening News*; *The Lawyer*; *Estado de São Paulo*; *Libération*; *Le Figaro*; *Diário de S. Paulo*), compraram fontes e encomendaram projetos exclusivos de tipos para publicações e para identidades corporativas (*BES*; *Mike Davies*) a designers portugueses, reforçando a relevância da tipografia como fator diferencial e competitivo [fig. 2.61–2.62]. Organismos oficiais adquiriram fontes para documentos públicos como o caso do Passaporte português, ou as implementam em eventos públicos como na Expo'98, em Lisboa ou no festival OFFF 2009, em Oeiras.

Fig. 2.61 Mário Feliciano. Tipo *BesSans*, 2005.

Fig. 2.62 Mário Feliciano. Tipo *Expresso*, 2006.



Para além de Mário Feliciano e Dino dos Santos, uma geração de novos designers começou a emergir, como Ricardo Santos (Vanarchiv), Hugo D’Alte, Susana Carvalho, Rúben Dias, Miguel Sousa, Rui Abreu (R-typography), Pedro Leal (DSType), Joel Santos, entre outros.

Na primeira década do século XXI, a qualidade e diversidade de famílias de tipos digitais produzidas pelos designers portugueses foi reconhecida nas várias distinções obtidas:

- *Morgan* (2003), um sistema de fontes criadas por Mário Feliciano, com várias versões, alcançou a distinção de excelência tipográfica pelo TDC2, em 2003 [fig. 2.63].
- *Garda* (2005), também de Feliciano, foi incluída nas melhores fontes de 2005 pelo site Typographica.com [fig. 2.64].
- *Calouste* (2005), de Miguel Sousa, alcançou o *Certificate of Excellence in Type Design* pelo TDC2, em 2006, na categoria de famílias para texto.
- *Andrade Pro* (2006), de Dino dos Santos, ganhou o *Creative Review Type Design Awards* como melhor *revival*. É baseado na obra de Manoel de Andrade Figueiredo, calígrafo do século XVIII, anteriormente analisado.
- *Ventura* (2007), também desenhado por Dino dos Santos, foi agraciado com o *Certificate of Excellence in Type Design* pelo TDC2, em 2008. Foi criada como uma homenagem ao trabalho do calígrafo português Joaquim José Ventura da Silva.
- *Lisboa* (2007), de Ricardo Santos, foi desenvolvida originalmente para uma revista portuguesa em 2000. Ricardo desenvolveu *dingbats* com base na simbologia encontrada na cidade de Lisboa.
- *Orbe* (2008) de Rui Abreu é uma interpretação das letras maiúsculas lombardas. Foi incluída nas melhores fontes de 2008 pelo sítio Typographica.com. Em 2009, foi também premiado com o *Certificate of Excellence in Type Design* pelo TDC2, para além de ter sido selecionado para o Prémio de Design da República Federal da Alemanha (*Designpreis Deutschland*), em 2010.

Novas configurações de mercado surgiram e, com a Internet, novos modelos de distribuição começaram a dominar o mercado internacional da tipografia e do design de tipos.

As fontes nacionais passaram a ser distribuídas e recomendadas nas principais fundidoras e distribuidoras digitais de todo o mundo: Adobe, T26, MyFonts, Village, Fontshop, MyFonts, Fountain Type, Psy/Ops, YouWorkForThem e Font Spring.

O mercado tornou-se mais competitivo, exigente e a atividade do design de tipos digitais cada vez mais autónoma e especializada, sendo necessário reunir competências não só de conceção – carácter estético, mas também de produção – carácter técnico e de programação informática.

Fig. 2.63 Mário Feliciano.  
Tipo *Morgan*, 2001–2004.

Fig. 2.64 Mário Feliciano.  
Tipo *Garda*, 2005.

Zip O'Daly  
Features  
pulp magazine  
HARD-BOILED  
PICTORIAL  
COLOR PAGES  
SPACEWAYS  
ÆSOP'S FABLES  
SAN FRANCISCO  
YODELING LLAMA  
HE'S YOUR Nº 1 FAN  
TYPICALLY  
COMENSURATE  
THINK GOOD THOUGHTS  
FANCY GRAFFITI  
UMBRELLA  
QUITE LOVELY

Apesar das incursões nacionais pelo ensino da tipografia, tanto nos workshops<sup>39</sup> especializados, como nos cursos de ensino superior ligados ao Design de Comunicação e Design Gráfico, a especialização em design de tipos continuou a fazer-se lá fora. Hugo D'Alte e Susana Carvalho estudaram na KABK em Haia, uma das mais prestigiadas escolas de design tipográfico. Miguel Sousa especializou-se na prestigiada Universidade de Reading e Ricardo Santos na EINA, Centro Universitário de Design e Arte, em Barcelona.

Em 2006, o congresso da Association Typographique Internationale – ATypI, que teve lugar em Lisboa, na Faculdade de Belas-Artes, organizado por Mário Feliciano<sup>40</sup>, foi um importante contributo para o desenvolvimento de uma consciência e cultura tipográficas no nosso país [fig. 2.65]. Até então, exposições, workshops, palestras e publicações, principalmente as portuguesas, eram escassas.

Em 2009, a Escola Superior de Arte e Design de Matosinhos (ESAD) organizou pela primeira vez um curso de Estudos Pós-Graduados em Tipografia Digital. Em 2010, impulsionado pela intenção de criação de um Mestrado em Tipografia, realizou-se o primeiro encontro sobre o Ensino da Tipografia em Portugal na Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha (ESAD.CR), ajudando a conhecer melhor os discursos e linhas programáticas ativas em várias instituições de ensino superior nacionais.

Tais iniciativas comprovam o crescente interesse por esta temática, contribuindo igualmente para ampliar da cultura tipográfica nacional.



Fig. 2.65 Lona colocada na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa a anunciar o congresso da ATypI, Lisboa, 2006.

39 Os primeiros workshop em Portugal sobre design de tipos foram organizados pela Alquimia da Cor, no Porto (2000) e pelo IADE, em Lisboa (2001).

40 Mário Feliciano levou a cabo a organização deste evento internacional enquanto delegado da ATypI para Portugal, tendo sido o primeiro representante português da associação, desde a sua génese até 2012.

## Síntese

Este contexto permitiu verificar que a caligrafia e a tipografia se integram num quadro de referências históricas, técnicas e estéticas bastante alargado e fundamentado, estabelecendo-se paralelismos entre os autores portugueses e os europeus.

A caligrafia, a tipografia e os tipos de letra, quer no seu desenho, quer no seu uso, atravessaram vários períodos e foram constantemente influenciados pela tecnologia, assim como pelas linguagens gráficas que foram contaminando, aos poucos, os gostos em cada época.

No que diz respeito ao design de tipos de letra, Portugal surgiu no mapa tipográfico internacional como país sem tradição. A condição geográfica periférica e o isolamento político e cultural não permitiram que a tipografia em geral, e o design de tipos em particular, se desenvolvesse entre nós. No entanto, como se referiu, foram dadas condições e oportunidade para que alguns especialistas estrangeiros na arte de fundir e compor tipos tivessem vindo trabalhar para Portugal.

Apesar dos diversos esforços, não tivemos efetivamente uma cultura tipográfica que nos permitisse construir e desenvolver uma letra ou um tipo marcadamente português. A principal originalidade encontra-se na expressão caligráfica. A caligrafia visigótica, vigente entre os séculos VII a XII na Península Ibérica, possui características próprias que ainda hoje se podem observar na produção manuscrita do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (Quelhas, Branco & Heitlinger, 2011).

A caligrafia gótica e, mais tarde, a tipografia gótica, foram adotadas em Portugal no período medieval, encontrando-se desenhada em mapas náuticos, em forais, em livros de culto religioso e nos mais variados documentos. Considera-se ser um segundo momento onde podemos encontrar alguma originalidade formal no desenho dos caracteres góticos redondos. A *rotunda* é a gótica mediterrânica por excelência, revelando um grafismo largo e espaçado, se comparada com as góticas germânicas mais condensadas e angulosas.

Por fim, referiu-se o contributo inegável e generoso dos nossos calígrafos, como Manuel Barata, Andrade de Figueiredo, Jacinto de Araújo e Ventura da Silva, na implantação dos mais diversos estilos caligráficos no nosso país, deixando-nos uma obra inovadora, desenvolvendo um estilo de caligrafia portuguesa (Duarte, 2008). Essas características levantam a questão: Terá Portugal realmente tido um estilo nacional? Porém, e como refere Santos (2015), a designação de Letra Portuguesa mais «não é que um sistemático derivar de um conjunto de letras, desde Manuel Barata, passando por Andrade de Figueiredo e terminando em Ventura da Silva» (Santos, 2015, p. 128).

A tipografia com caracteres móveis é totalmente dominada por autores e tecnologias estrangeiras. Apenas reproduzimos as suas novidades e modelos estéticos, adaptando-os ao idioma português e às necessidades gráficas e editoriais de cada época (Currálo et al., 2014). No que concerne ao desenvolvimento de tipos e matrizes, essenciais para a tipografia com caracteres móveis, as referências nacionais são muito escassas. Villeneuve e Belinque,

puncionistas ativos no século XVIII, terão sido, até à data, as principais referências de alguma originalidade. Porém, mesmo nesses casos, ainda muitas dúvidas persistem, dada a dificuldade em encontrar provas. A história do design de tipos em Portugal mostra que não foi inventado nenhum tipo de letra com impacto e notoriedade a nível europeu como existiu, por exemplo, em Itália, França, Inglaterra e Holanda (Curralo et al., 2014).

Mais tarde, com o desenvolvimento de técnicas gráficas como a litografia, voltámos a ter um período interessante, de certa originalidade, com mestres como Stuart de Carvalhais, que foram exímios praticantes do desenho manual de letras – *lettering* – para fins publicitários. Encontram-se inspirações francesas, de estilo *Art Deco*, mas a destreza, singularidade e rigor dos seus traçados são dignos de referência.

O afastamento do país das vanguardas artísticas, culturais e tecnológicas no campo da tipografia e design de tipos só desapareceu com a era digital, que contribuiu consideravelmente para essa aproximação.

Uma nova vaga de designers de tipos emergiu, potenciada pela tecnologia digital e a Internet, que aboliu fronteiras e preconceitos, democratizando o acesso e partilha de informação.

O esforço dos primeiros designers de tipos digitais portugueses, como Mário Feliciano e Dino dos Santos, de alguns investigadores, professores e escolas fizeram ampliar o desenvolvimento de uma cultura tipográfica jovem, mas crescente, em Portugal.

Ainda estamos distantes da excelência tipográfica que países com grande tradição possuem, mas é inegável o espírito de persistência que levou ao exponencial avanço dos últimos anos.





## CAPÍTULO 3

**Design de tipos digitais**



Neste capítulo, delimitam-se as especificidades do design de tipos digitais, enquanto disciplina da Tipografia encarada como atividade especializada do Design de Comunicação. Refere-se a identidade técnica através da anatomia e terminologia tipográfica utilizadas no desenvolvimento de tipos e a classificação estrutural dos tipos. Faz-se referência aos mapas ou conjuntos de caracteres e famílias tipográficas, bem como às características funcionais, à legibilidade e leitura. Neste contexto, não foi esquecido que, ao longo dos tempos, estes conceitos foram sofrendo alterações técnicas, filosóficas, artísticas, económicas e/ou culturais. Por fim, compila-se um conjunto de processos e etapas metodológicas necessárias à produção de fontes.

## 1 Especificidades do design de tipos digitais

O design de tipos digitais é uma atividade específica despoletada pela evolução dos equipamentos tecnológicos digitais. Esse desenvolvimento provocou mudanças na produção de fontes tipográficas, desde o processo ao tempo de execução e difusão dos produtos, bem como nas suas propriedades fundamentais.

Embora o design de tipos digitais não se circunscreva a uma cultura única, importa esclarecer que este capítulo se centra no alfabeto latino e na cultura ocidental, onde Gutenberg foi um precursor na criação dos primeiros caracteres móveis em metal, nos primórdios da tipografia. O punccionista era o designer/escultor que dava forma às letras, então pequenos blocos tridimensionais.

Durante séculos, a fisicalidade do tipo manteve-se, mesmo com a invenção de alguns processos mais mecanizados que aceleraram a produção. Com a chegada da fotocomposição, a fisicalidade dos tipos, alterou-se por força dos novos processos fotográficos e das películas de filme, até atingir a sua completa desmaterialização com a evolução digital. Essa desmaterialização levou à ampliação das liberdades e potencialidades com a tipografia digital e o design de tipos também se expandiu em diferentes propostas e abordagens estéticas.

O computador pessoal e os *softwares* tornaram-se fortes aliados nessa tarefa. Como refere Tracy (1986): «The making of type faces is now a highly sophisticated technique in which elaborate computer programs and digital recording systems are central»<sup>1</sup> (p. 46).

O computador permitiu uma aceleração geral nos processos de criação tipográfica e influenciou a sua criação, isto é, o desenho do tipo, alterando toda a estrutura de produção.

No ambiente digital, as fontes deixam de estar associadas a um material específico (metal, madeira, filme...) para passarem a ter as suas formas codificadas em sequências digitais imateriais. Este entendimento das fontes

<sup>1</sup> TL «A criação de tipos de letra é atualmente uma técnica altamente sofisticada na qual elaborados programas de computador e sistemas de gravação digital são centrais.»

digitais como *software*, isto é, como ficheiros digitais de fontes codificados em algoritmos e construídos através de pontos, linhas e curvas vetoriais de *Bézier* (*PostScript*, *TrueType* e agora *OpenType*), abriu um conjunto novo de possibilidades, não só do ponto de vista formal, mas também do ponto de vista funcional, podendo-se agora incorporar nesses ficheiros ações e comportamentos codificados. O *OpenType*, por exemplo, tira partido das funcionalidades proporcionadas por um conjunto de implementações técnicas, para permitir a codificação de uma série de automatismos nas fontes, como substituições de determinados pares de caracteres por ligaturas, substituições por desenhos de glifos alternativos para um mesmo carácter, diferentes estilos de algarismos, substituições baseadas no contexto, entre outros<sup>2</sup>, e tudo isto num mesmo ficheiro fonte, quando anteriormente necessitaríamos de vários ficheiros diferentes (Middendorp & TwoPoints.Net, 2011).

Embora tais alterações ou substituições já se pudessem realizar na tipografia tradicional, passam agora a estar programadas no ficheiro digital, dando maior liberdade ao designer que as utiliza e, consequentemente, exigindo um menor esforço no desenvolvimento de um projeto. Convém, contudo, esclarecer que essas alterações estão sempre dependentes da ação do utilizador, assim como do suporte fornecido pelos *softwares* gráficos, que estabelecem limites claros ao funcionamento de determinados automatismos.

A acessibilidade a equipamentos e *softwares* democratizou a produção, tanto por parte de quem utiliza fontes em projetos gráficos, permitindo experimentar novas soluções e visualizá-las sem custos materiais associados, quanto por parte dos designers de tipos que as projetam e implementam. Tais progressos diminuíram o tempo necessário para o desenvolvimento de uma fonte. Todavia, em âmbito profissional, o tempo de produção continua a ser considerável, dada a complexidade dos sistemas tipográficos, como se verá no desenvolvimento deste capítulo.

Uma outra especificidade do design de tipos digitais prende-se com a recuperação do processo de produção centrado no designer. A lógica da revolução industrial separou o ambiente de projeto, isto é, desenvolvimento de diretrizes gráficas que formam a identidade de um projeto gráfico, do ambiente de fabrico, ou seja, da produção efetiva que visa gerar uma fonte ou família funcional. O ponto crucial surgiu com a invenção do pantógrafo de punções, patenteado nos Estados Unidos da América, em 1885, por Lynn Boyd Benton. Com este dispositivo, e subseqüentes evoluções, a implementação do design tornou-se uma atividade de fazer desenhos precisos em grande escala, que eram transferidos pelo pantógrafo em simulações de tipos em pequena escala (Smeijers, 2003). De um lado, estava o trabalho criativo (designer de tipos) e no outro lado estava a implementação de uma ideia (engenharia). Atualmente é possível que ambas as práticas, às quais se deverá juntar também a distribuição, estejam concentradas no designer de

2 Para uma consulta mais aprofundada sobre estas características e seus funcionamentos nos determinados *softwares* de edição gráfica, consulte-se: <http://ilovetypography.com/OpenType/opentype-features.html>

tipos, quer por força das evoluções técnicas, quer pelas melhorias nos sistemas de comunicação, partilha de informação e conhecimentos.

A globalização, a tecnologia digital e o desenvolvimento da Internet permitiram a redescoberta de novas relações espaço-temporais. À facilidade de comunicação interpessoal e transferência de ficheiros entre computadores (distribuição de tipos facilitada pela rede), junta-se a possibilidade de modos de trabalho colaborativo, síncronas ou assíncronas, assim como novas formas de partilha de informações e conhecimentos. Todos estes desenvolvimentos, permitiram que países menos centrais, aparentemente com menor tradição no design de tipos, como é o caso de Portugal, se lançassem no desenvolvimento de propostas tipográficas próprias (novos tipos de letra digitais).

Em suma, entende-se o design de tipos digitais como uma atividade baseada na conceção e desenvolvimento tecnológico do desenho de todos os caracteres e glifos que definem um alfabeto, independentemente do método usado, quer para os conceber, quer para os reproduzir, tendo em vista a sua produção e distribuição em formato digital. A sua especificidade reside nos produtos desenvolvidos, as fontes tipográficas digitais. Esses arquivos digitais codificados podem ser instalados nos sistemas operativos de computadores e utilizados por diferentes *softwares* gráficos, por outros profissionais ou interessados pelas áreas do design e da comunicação, como ferramentas de apoio para outros projetos. Como refere Smeijers (2003):

Type design stands with both feet in the middle of our society. It is more than ever an applied art that is there to serve all the other applied arts; a design discipline that is there for all the other design disciplines. And it is certainly not a static phenomenon.<sup>3</sup> (p. 50)

O design de tipos digitais é uma atividade extremamente complexa (Leonidas, 2012; Smeijers, 2003). Envolve múltiplos aspetos, desde os estéticos (habilidade para o desenho), técnicos (domínio das técnicas e ferramentas), funcionais (objetivo do tipo de letra e legibilidade), legais (enquadramento, proteção da autoria e licenciamento) e económicos (para muitos autores, é uma atividade profissional a tempo integral), em que se torna imprescindível um conhecimento sólido dos conceitos e da história.

O presente capítulo debruçar-se-á sobre estas problemáticas.

3 TL «O design de tipos está enraizado no seio da nossa sociedade. É mais do que nunca uma arte aplicada que existe para servir todas as outras artes aplicadas; uma disciplina do design que está lá para todas as outras disciplinas do design. E não é sem dúvida um fenómeno estático.»



## 2 Identidade técnica

### 2.1 Anatomia e terminologia

Just like the human body, the Latin alphabet can take on a surprising range of shapes and proportions. These varieties can come from diverging historical paths, differences in language or culture, or simply the tool used to make the letters – whether it's a pen, a chisel, or a compass.<sup>4</sup> (Coles, 2012, p. 11)

Uma definição rigorosa da terminologia usada na análise é essencial para que se consiga transmitir o conhecimento de forma clara e objetiva. Assim, e em complemento à exposição introdutória de conceitos iniciais definida no capítulo 1, apresenta-se, de seguida, a anatomia e a terminologia tipográfica utilizadas no desenho, descrição e análise de formas tipográficas. Ao longo dos tempos, tais definições foram sofrendo alterações por diversas circunstâncias: técnicas, filosóficas, artísticas, económicas e culturais.

O principal desafio nesta análise foi a escassez de referências oficiais e acessíveis sobre terminologia tipográfica em língua portuguesa, quer em português de Portugal, quer em português do Brasil, assim como a flutuação do uso desse vocabulário em Portugal. Aliás, constatou-se que até na bibliografia em língua inglesa existem inconsistências ao nível da definição e uso de alguns termos. Torna-se, por isso, essencial resumir os termos que definem as principais características de um tipo e suas idiossincrasias.

Partiu-se da análise exaustiva da compilação recente e pioneira de Amado e Silva (2011) sobre a anatomia do tipo, suas designações e traduções no panorama tecnológico atual. Na medida do possível, procurou-se adotar as traduções das terminologias sugeridas, até porque os investigadores já haviam cruzado obras e artigos de referência anteriormente publicados. Posteriormente, Amado (2012) publicou o poster *Multilingual Typeface Anatomy Terminology*, acrescentando à compilação anterior, 31 novas referências atingindo um total de 102 termos e 153 propriedades. No total, foram encontrados 1978 termos nas literaturas inglesa, portuguesa, espanhola, francesa e alemã. O autor socorreu-se ainda da validação pelos pares.

Do cruzamento destas duas referências e da diversidade recolhida ao longo desta investigação e da prática letiva, identificaram-se os termos principais a definir pela sua recorrência e pela prevalência entre termos em línguas distintas. A estabilização e definição dos termos que de seguida se apresentam resultaram da análise de várias referências selecionadas, tendo em conta a sua relevância histórica, técnica, académica, pertinência para o contexto português e completude. Procurou-se assim reduzir a ambiguidade

4 TL «Tal como o corpo humano, o alfabeto latino pode assumir uma variedade surpreendente de formas e proporções. Estas variedades podem surgir de percursos históricos divergentes, diferenças na linguagem ou cultura ou simplesmente da ferramenta utilizada para fazer as letras – quer seja uma caneta, um cinzel ou um compasso.»

de e atualizar a terminologia tipográfica portuguesa, matéria de significativa importância pedagógica e profissional.

Amado e Silva (2011), detetaram algumas incorreções nas traduções portuguesas e acrescentaram palavras novas à terminologia existente, facto que «parece confirmar a ausência de uma prática generalizada e de um ensino desatualizado em Portugal» (p. 245).

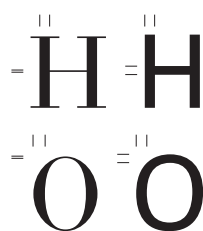
Enquanto lista, ou glossário de uma prática atual, é um trabalho que está sob contínua e constante atualização. Para além do termo em português, apresenta-se o seu equivalente em inglês. Para termos mais ambíguos ou inexistentes em português, propõem-se designações novas, baseadas na análise bibliográfica e na tradução técnica. A maior parte dos termos utilizados na anatomia tipográfica são consensuais dentro da comunidade tipográfica internacional. Quando se refere perna, linha de base ou serifa, por exemplo, todos compreendem o seu sentido (Coles, 2012). Por outro lado, para as mesmas partes das letras, há termos cujas definições variam.

Assim, da análise bibliográfica efetuada apresentam-se os conceitos e termos divididos em sete categorias – Variações tipográficas; Linhas de medida; Proporções; Formas; Traços; Pormenores e propriedades; Finalizações.

### 2.1.1 Variações tipográficas

As variações tipográficas referem-se a um conjunto de particularidades que caracterizam e identificam o desenho de um tipo, conferindo-lhe individualidade e personalidade. São essas similaridades e diferenças entre as diversas famílias de tipos que permitem a sua organização em sistemas de classificação. As variações tipográficas tendem a influenciar-se umas às outras (Beier, 2012).

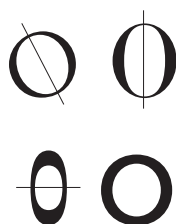
Fig. 3.1 Comparação do contraste entre traços. Tipo *Bodoni* e *Univers*.



#### Contraste (*contrast*)

O contraste refere-se à variação da relação de espessura entre os traços de um carácter. Pode apresentar-se como exagerado, alto, médio ou moderado, baixo e nulo (inexistente ou monolinear). A título de exemplo, o tipo *Bodoni* tem um contraste alto (reminiscência da escrita de aparo fino flexível que permitia o movimento de expansão através da pressão aplicada e direção do instrumento de escrita) e o *Univers* tem um contraste baixo [fig. 3.1].

Fig. 3.2 Variações do eixo. Tipos *Centaur*, *Bodoni*, *P. T. Baumam*, *Rockwell*.



#### Eixo (*axis* ou *stress*)

O eixo é determinado pela variação do ângulo de inclinação ou contraste do tipo na sua relação com a linha de base. Tal relação verifica-se, geralmente, nos caracteres circulares como o O, definindo-se uma linha imaginária, paralela ao traço mais espesso e perpendicular ao mais fino, para determinar a tendência ou tensão direcional do contraste [fig. 3.2]. Assim, o eixo pode apresentar-se como: oblíquo ou

humanista, se a linha apresentar um ângulo (25° a 45°) com a linha de base; vertical ou racionalista, se a linha realizar um ângulo reto com a linha de base; horizontal, se a linha for paralela à linha de base; e nulo, se não for possível determinar a variação da espessura ou contraste.

### Largura (*width*)

A largura de um carácter é determinada pela variação da relação entre o enquadramento dos limites laterais tangenciais à letra e o seu espaço interno. Por norma, uma família tipográfica é composta a partir de um conjunto de fontes de diferentes larguras [fig. 3.3]. No sentido de maior estreiteza surgem o semi-condensado, o condensado e o ultra-condensado; e no sentido de maior largura, o expandido, o semi-expandido e o ultra-expandido (Lessa, 2012). Em terminologia inglesa, várias vezes utilizada na designação das fontes, poderá variar entre: *Compressed*, *ExtraCompressed*, *Narrow*; *UltraCondensed*, *Condensed*, *ExtraCondensed*; *Normal*; *Tall*; *Extended*, *Wide* (podendo existir ainda outras variantes).



Fig. 3.3 Variação de largura. Tipo *knockout*.

### Modulação (*modulation*)

A modulação refere-se a uma variação usualmente cíclica e previsível da largura do traço [fig. 3.4]. A modulação está diretamente relacionada com o contraste e é determinada pelo eixo. Nos tipos humanistas, por exemplo, a modulação decorre das propriedades e movimentos provocados pelo instrumento de escrita.

O grau de modulação pode ser: nulo, como nos tipos monolineares onde o traço tem sempre a mesma largura; baixo, como nas subtis variações de eixo dos tipos sem serifa; médio, como num tipo humanista; ou alto, como num tipo gótico.



Fig. 3.4 Variação de modulação. Tipos *OCR A*, *Garamond* e *Wilhem Klingspor*.

### Peso (*weight*)

O peso de um carácter é determinado pela relação entre a espessura do seu traço e a sua altura total. O peso é um dos fatores que contribui para o impacto total do texto – cor tipográfica [fig. 3.5].

Por norma, uma família tipográfica é composta a partir de um conjunto de fontes de diferentes pesos. O regular é o peso considerado mediano; e depois surgem variações no sentido de maior leveza como meio-claro, claro ou fino e ultra-claro ou ultra-fino; e no sentido de maior peso, o meio-negro ou semi-negro, o negro, e o ultra-negro. Entre nós, e desde o advento da tipografia digital, é também usual a utilização da terminologia inglesa (embora não exista uma



Fig. 3.5 Variações de peso. Tipo *Avenir Next*.

Fig. 3.6 Variação de postura. Tipos *Bodoni*, redondo e itálico; *Helvetica*, redondo e oblique.

Aa  
Aa  
Aa  
Aa

Fig. 3.7 Variação de tamanho. Caráter e, apresentado no mesmo corpo, para comparação do desenho entre tamanhos óticos. Tipo *Warnock*, nas versões *caption*, *regular*, *subhead* e *display*.

e  
e  
e  
e

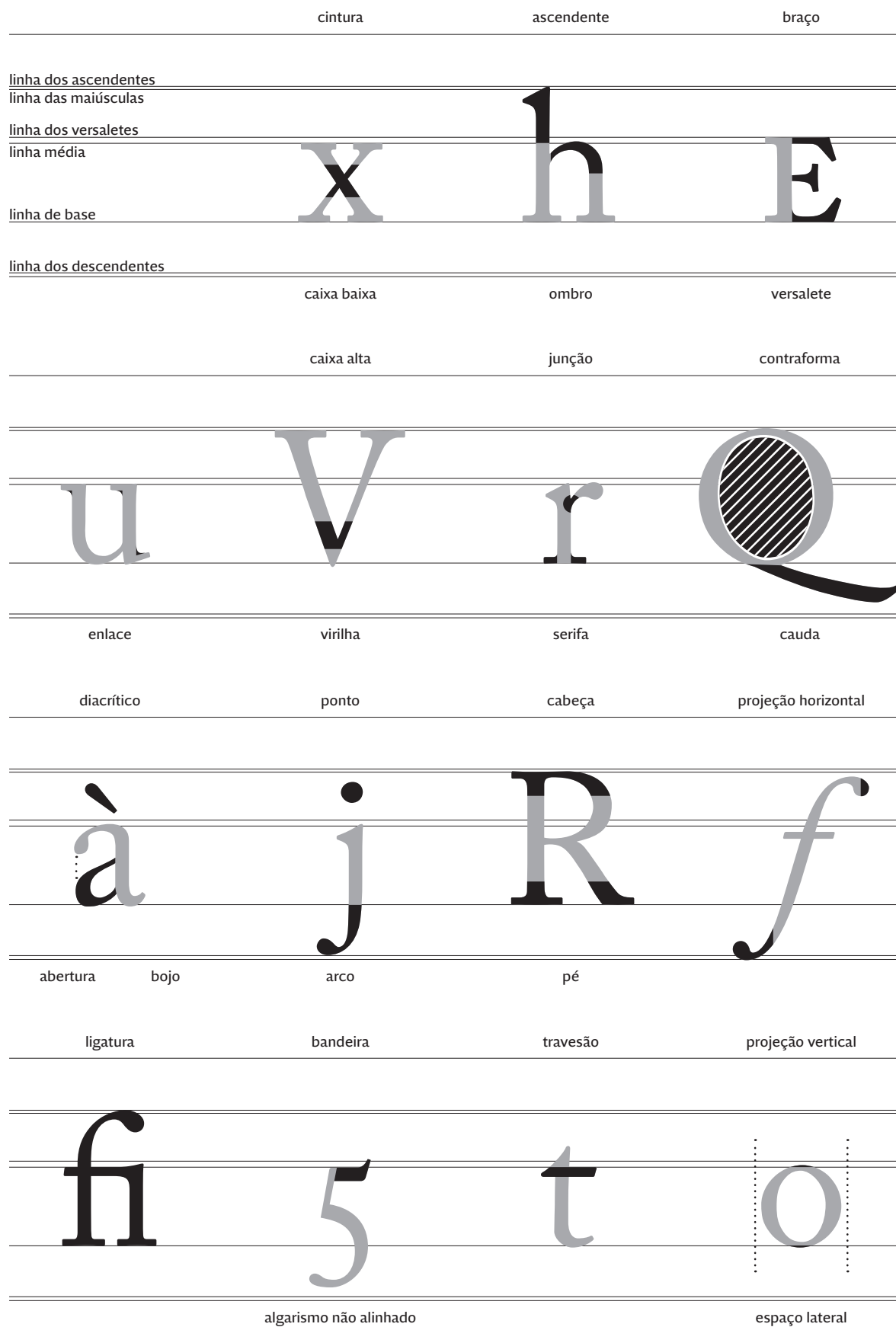
nomenclatura única e estabilizada, mesmo nessa língua). O mesmo pode ser constatado pelo nome atribuído às fontes digitais portuguesas para designar o seu peso, de onde as questões de *marketing*, comercialização e distribuição internacional não serão alheias. Assim, podemos encontrar fontes cujo peso poderá variar entre: *Light*, *ExtraLight*, *UltraLight*, *UltraThin*, *SemiLight*; *Regular*, *Medium*, *Normal*, *Plain Roman*; *Demi*, *Book*, *DemiBook*; *SemiBold*, *DemiBold*; *Bold*, *SuperBold*; *ExtraBold*, *UltraBold*, *Heavy*; *Black*, *Ultra* e *Fat*.

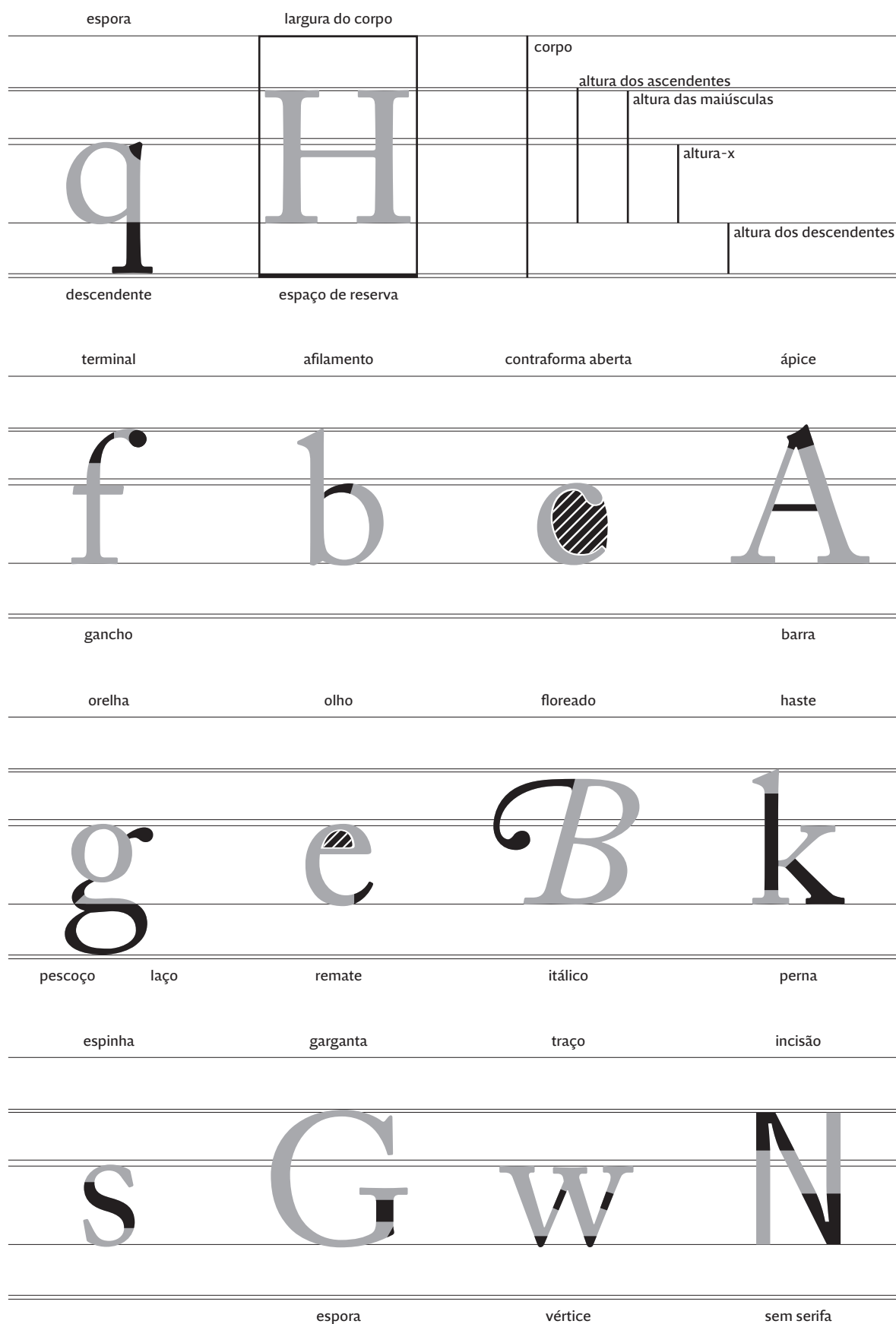
### Postura (*posture*)

A postura refere-se à variação apresentada pelo tipo face à sua posição no espaço, isto é, à tendência vertical ou inclinada de um carácter [fig. 3.6]. Como refere Lessa (2012), reforçando o que já se explicitou no capítulo 1, a atribuição desta variação foi efetuada pela evolução do desenho de tipos ao longo da história. Um tipo pode ser *Redondo* ou *Romano*, se tiver uma tendência vertical e rígida; *Itálico*, se possuir uma inclinação para a direita (de grau variável) e formas semelhante à escrita cursiva; *Obliquo* ou *Falso itálico*, tratando-se de um tipo sem serifas e com inclinação (neste caso, não há um desenho distinto e mais próximo da referência cursiva nos caracteres como o a, e, f ou g, em relação à sua versão redonda; surge na aparência como um redondo com inclinação, podendo esta ser para a direita ou, menos usual, para a esquerda).

### Tamanho (*size*)

O tamanho refere-se à variação das dimensões do corpo do tipo. Por outras palavras, a variação de tamanho está associada à escala com que se pode representar um mesmo carácter. Alguns tipos são desenhados para serem utilizados em determinados corpos. Numa família tipográfica, podem existir variantes próprias para tamanhos pequenos (*caption*) adequados a legendas, por exemplo, mas também tamanhos grandes (*display*), adequados a uma utilização em grande escala [fig. 3.7]. As diferenças técnicas ajustam-no de forma coerente a essas utilizações.



Fig. 3.8 Anatomia e terminologia tipográfica. Tipos *Adobe Caslon Pro* e *Bell Centennial*.



### 2.1.2 Linhas de medida

**Linha dos ascendentes (*ascender line*)**

Linha horizontal imaginária delimitada pelo limite superior dos traços ascendentes.

**Linha de base (*baseline*)**

Linha horizontal imaginária, tangente à base dos caracteres, sobre a qual é efetuado o alinhamento e abaixo da qual se estendem as descendentes.

**Linha dos descendentes (*descender line*)**

Linha horizontal imaginária delimitada pelo limite inferior dos traços descendentes.

**Linha das maiúsculas ou caixa alta (*cap line*)**

Linha horizontal imaginária determinada pelo topo das maiúsculas ou caixa alta.

**Linha média (*mean line, middle line*)**

Linha horizontal imaginária determinada pelo topo da altura-x dos caracteres.

**Linha dos versaletes (*small caps line*)**

Linha horizontal imaginária determinada pelo topo da altura dos versaletes.

### 2.1.3 Proporções

**Altura das maiúsculas ou caixa alta (*cap height*)**

Distância entre a extremidade superior de uma letra maiúscula e a respetiva linha de base, podendo ser determinada, por exemplo, pelo X maiúsculo. Relativamente à altura das ascendentes, a altura das maiúsculas é, normalmente, menor, podendo por vezes ser superior.

**Altura dos ascendentes (*ascender height*)**

Altura definida pelo espaço ocupado pelos traços ascendentes, medidos da linha de base ao topo dos ascendentes, nos caracteres em caixa baixa. Esta altura pode ser coincidente, ou não, com a altura das maiúsculas.

**Altura dos descendentes (*ascender height*)**

Altura definida pelo espaço ocupado pelos traços descendentes, nos caracteres em caixa baixa.

**Altura-x (*x-height*)**

A altura definida pelas linhas imaginárias que passam pelo topo (linha média) e pela base (linha da base) do caráter x, redondo, de caixa baixa, determinando a altura principal das letras minúsculas, excluindo os ascendentes e descendentes, definindo a zona média da fonte.

Esta medida pode influenciar a facilidade de leitura de um texto; quanto maior for, maiores serão as letras minúsculas relativamente às maiúsculas e, conseqüentemente, mais legíveis serão os caracteres (Sousa, 2002).

**Corpo (*body*)**

Dimensão da altura máxima dos caracteres apresentada, normalmente, em pontos (aquilo que fora da terminologia técnica da tipografia é muitas vezes utilizado como «tamanho»). Tradicionalmente, designava a altura da face do bloco de metal onde cada letra era gravada. Na tipografia digital, é a altura do seu equivalente imaginário, ou seja, o retângulo que define o espaço utilizado por uma letra e não a dimensão da própria letra. Assim, a dimensão da altura desse retângulo estende-se para além dos limites dos extensores (ascendentes e descendentes) até ao espaço de reserva.

**Espaço lateral (*sidebearing*)**

Espaço horizontal que delimita um caráter à esquerda e à direita. Este espaço é útil para dimensionar e espaçar o caráter, para que na composição de texto, os caracteres mantenham algum distanciamento e não toquem nos adjacentes. Sem a definição desse espaço de proteção, os *softwares* que utilizam fontes não saberiam onde começa e acaba um caráter ou glifo.

**Espaço de reserva (*beard space*)**

Espaço adicional vertical, para além dos ascendentes e dos descendentes, útil para dimensionar e espaçar o caráter para que, numa composição

compacta, os extensores não se toquem, quando os valores de corpo e entrelinha são iguais.

### **Largura do corpo (*set width*)**

Espaço definido pela largura de um carácter mais o espaço lateral que o protege na composição dos outros caracteres. A largura do carácter é intrínseca às proporções de um tipo de letra.

#### **2.1.4 Formas (positivas e negativas)**

### **Abertura (*aperture*)**

O espaço que existe entre os traços curvos, não fechados, de alguns caracteres como o C, c, S, s, e e o a, podendo variar nas dimensões: pequena, média ou grande<sup>5</sup>.

### **Cabeça (*head*)**

Topo ou forma superior de uma letra. Nas letras minúsculas, toma-se a altura-x como referente, excluindo as hastes ascendentes e descendentes.

### **Caixa alta (*uppercase*)**

Designação tradicional, técnica e corrente entre tipógrafos para designar às letras maiúsculas. Estas letras adquiriram a referida denominação por estarem armazenadas nos compartimentos (caixotins) superiores das caixas de tipos metálicos – a caixa do tipógrafo. Também designadas de *capitais* ou *versais* (Pedro, 1948).

### **Caixa baixa (*lowercase*)**

Designação usual das letras minúsculas. Na tipografia de caracteres móveis, estas formas estavam organizadas nos compartimentos inferiores da caixa do tipógrafo, onde se situavam também os números, sinais de pontuação, espaços e material de enchimento de linhas.

### **Contraforma (*counter, counterform*)**

Contraforma designa o espaço interno vazio, ou

seja, o espaço negativo (espaço em branco) criado pelo traço fechado, ou aberto, de um carácter. Um o ou um p, por exemplo, têm uma contraforma fechada, enquanto um z ou um u têm contraformas abertas. Este espaço é considerado uma forma em si, sendo determinante para permitir, ou não, uma boa leitura do carácter.

### **Diacrítico (*diacritic*)**

Forma gráfica (sinais, pontos, traços) que se coloca por cima, por baixo ou em cima de um carácter e que altera, geralmente, a sua fonética (Gualtney, 2002; Pohlen, 2011). Diferentes línguas empregam diferentes diacríticos<sup>6</sup>.

### **Extensores (*extenders*)**

Formas ascendentes e descendentes, ou seja, qualquer forma da letra que se prolonga abaixo da linha de base, como no p ou q, ou acima da linha média, como o b, d e f. Podem ser classificados de longos, médios ou curtos.

### **Itálico/Cursivo (*italic, cursive*)**

Forma dos caracteres que nasce da necessidade de inclusão de mais caracteres no mesmo espaço de impressão e cujas formas derivam da escrita cursiva. Por oposição aos caracteres redondos, o seu desenho é, normalmente, mais condensado e mais inclinado, com traços mais leves e arredondados. Por influência da escrita cursiva, rápida e fluente, alguns caracteres possuem formas especiais, diferentes das redondas, isto é, mais caligráficas ou cursivas, como se pode observar, de forma mais evidente, no desenho do a (passando a ter um só nível), f (iniciando o seu desenho abaixo da linha de base) ou g (por vezes sem oreilha e possuindo o laço aberto).

Itálico era também designado, no universo da tipografia de caracteres móveis nacional, de *aldino* ou *grifo* (Heitlinger, 2010; Silva, 1908).

<sup>5</sup> Santos (2007) refere-se ao termo *Abertura* como significado do que a terminologia inglesa classifica de *overshoot* e que se traduz, nesta investigação, como *projeção vertical*, de acordo com o defendido por Amado e Silva (2011).

<sup>6</sup> Mais informações sobre diacríticos poderão ser consultadas no Diacritics Project: <http://diacritics.typo.cz/> ou no The Insects Project: <http://theinsectsproject.eu>

**Ligatura (*ligature*)**

Glifo resultante da união de caracteres, geralmente dois, mas podendo envolver mais, desenvolvido para corrigir incompatibilidades textuais, espaciais. Utilizando-se as ligaturas evita-se a sobreposição de caracteres permitindo, ao mesmo tempo, que o espaço entre caracteres se mantenha constante. Num tipo podem encontrar-se ligaturas *per se* (&), técnicas (fi), estéticas ou decorativas (*discretionary ligatures*) (ſt, ct) e fonéticas ou linguísticas (æ).

**Olho (*eye*)**

Contraforma pequena e fechada, como no interior na letra «e» ou parte inferior do a. A configuração e proporção deste caso particular de contraforma é relevante para a legibilidade de alguns caracteres<sup>7</sup>. A maior ou menor abertura do olho, condicionada pela espessura dos traços, determina a maior ou menor legibilidade das letras (Sousa, 2002).

**Ombro (*shoulder*)**

Forma curva apertada que surge no arco de alguns caracteres e o liga a um traço vertical em direção à linha da base (h, m, n).

**Pé (*foot*)**

Forma inferior de uma letra que remata uma perna, em terminal ou serifa.

**Projeção horizontal (*overhang*)**

Forma da letra que se projeta, mais frequentemente nos caracteres itálicos, particularmente na letra «f» de caixa baixa, à esquerda ou à direita da largura do seu corpo, para ajustar oticamente a aproximação aos caracteres adjacentes.

**Projeção vertical (*overshoot*)**

Forma da letra que se projeta nas letras circulares, como o C ou O e pontiagudas, como o A ou V,

acima ou abaixo das usuais linhas imaginárias de medidas verticais (linha das ascendentes, linha das maiúsculas, linha dos versaletes, linha média, linha de base, linha das descendentes), para ajustar oticamente o seu peso. Esta compensação ótica previne que essas letras pareçam visualmente mais pequenas.

**Traço (*stroke*)**

Cada uma das marcas com que está construído um carácter. Faz referência à forma gráfica resultante do movimento da escrita manual e caligráfica, podendo apresentar-se geralmente curvo ou reto e variar nas mais diversas características, contrastes, orientações e formas de ligação (abrupta, contínua, transitiva, fraturada, interrompida). Quando aplicado a tipos ou *lettering* de construção não caligráfica, como num tipo construído por pixéis, o termo é mais metafórico, conotando-se elementos como traços.

**Versalete (*small caps*)**

Versão reduzida das letras maiúsculas com a espessura relativa dos traços e altura concebidas para se harmonizar com a caixa baixa num texto corrido. Não se trata de uma redução simples das maiúsculas, mas de um corte diferente com uma altura que, normalmente, excede a altura-x. São utilizados em textos corridos que contenham muitas iniciais, abreviaturas ou palavras em maiúsculas, para não gerar irregularidades na cor do texto. Também é corrente o seu uso na hierarquia de uma composição, como subtítulo ou ao invés do itálico, quando se pretende dar ainda mais destaque.

**2.1.5 Traços****Arco (*arch*)**

Traço curvo que parte da haste principal de alguns caracteres sem se fechar (j, m, n, r).

<sup>7</sup> No panorama nacional da tipográfica de caracteres móveis, *olho* significava a parte do tipo onde existe relevo e que, com o auxílio da tinta, produzia a impressão (Pedro, 1948; Silva, 1908; Vilela, 1978).

**Ascendente (*ascender*)**

Traço nos caracteres de caixa baixa que se encontra acima da linha média ou altura-x.

**Bandeira (*flag*)**

Traço horizontal com uma terminação em ângulo presente, por exemplo, na finalização de um 5.

**Barra (*crossbar, bar*)**

Traço horizontal entre traços verticais, diagonais ou curvos unindo dois pontos (H, A, e). Optou-se por esta designação na presente investigação, embora existam autores, no panorama nacional, que separam a barra do e, em caixa baixa, designando-a de *perfil* (Heitlinger, 2010; Lessa, 2012; Santos, 2007) ou *filete* (Ferrand & Bicker, 2000; Lessa, 2012; Sousa, 2002). A designação *filete* estará mais associada à forma menos espessa de uma barra, quase filiforme.

**Bojo/Barriga (*bowl*)**

Traço curvo que circunscreve o espaço interior de um carácter. Em alguns caracteres, esse traço liga-se a uma haste em dois pontos (B, D, P, R, b, d, p, q, a), a outro traço curvo (O, o, g, 8) ou não se chega a fechar completamente (C, c, G). Quando o traço é fechado, também pode ser designado de *barriga* (Ferrand & Bicker, 2000; Heitlinger, 2010; Lessa, 2012; Pedro, 1948).

**Braço (*arm*)**

Traço horizontal ou diagonal que tem origem na haste vertical da letra (E, F, L, Y, K, X).

**Cauda (*tail*)**

Traço reto ou curvo que se prolonga abaixo da linha de base em algumas letras, rematado por um terminal (Q, y, J). Esse traço pode, no caso do Q, em caixa alta, nascer da estrutura circular principal, podendo afastar-se dessa estrutura ou ainda intercetá-la, formando uma junção em cruz.

**Descendente (*descender*)**

Traço nos caracteres de caixa baixa que se encontra abaixo da linha de base.

**Espinha (*spine*)**

Traço curvo, por vezes também designado de *duplo arco* devido à curva e contracurva do s, caixa baixa ou alta.

**Floreado (*swash*)**

Traço decorativo elegante, normalmente curvilíneo, preexistente ou que se acrescenta a um carácter substituindo um terminal ou serifa. Por norma, é utilizado no início de palavras ou parágrafos.

**Gancho (*hook*)**

Traço curvo que inicia na haste principal e encerra suspenso, com um terminal na cabeça ou pé de certos caracteres (a, f, r, t).

**Garganta (*throat*)**

Traço pequeno vertical da letra G em caixa alta.

**Haste (*stem*)**

Traço principal, mais ou menos reto, vertical ou diagonal que define a estrutura básica da letra. As arestas laterais da haste podem ter várias configurações, podendo ser paralelas, convexas, côncavas, irregulares ou em bandeira.

**Laço (*loop*)**

Traço curvo inferior no g de caixa baixa.

**Orelha (*ear*)**

Pequeno traço que se destaca do bojo superior do g de caixa baixa e cujo terminal se assemelha, normalmente, ao terminal das caixas baixas do a, do c ou do f.

**Perna (*leg*)**

Traço vertical, diagonal ou curvo que entra na formação de algumas letras rematada por um pé, em serifa ou terminal (R, K).

**Pescoço ou ligação (*neck, link*)**

Traço que une os dois níveis da letra g em caixa baixa.

**Ponto ou pinta (*dot*)**

Pequeno traço, circular, quadrado, inclinado, caligráfico ou com uma forma não usual, que surge nas letras i e j.

**Travessão (*cross stroke*)**

Traço horizontal que cruza, em algum ponto, a haste vertical (f, T, t).

## 2.1.6 Pormenores

**Afilamento ou afunilamento (*taper*)**

O final afilado ou afunilado de um traço.

**Ápice (*apex*)**

Elemento de união entre duas hastes oblíquas ou entre uma oblíqua e uma vertical, quando essa união se dá no seu ponto mais elevado (A, M, N). Pode assumir diversas formas: horizontal, pontiagudo, oblíquo, côncavo, estendido, arredondado ou em corte.

**Cintura (*waist*)**

Designação atribuída à área central de caracteres como o B ou R.

**Enlace (*bracket, fillet*)**

A transição, curva ou angular, entre um traço horizontal e um traço vertical. O enlace é mais frequente na relação da serifa com o traço ou haste que a origina. Pode ainda surgir na ligação de traços que não envolvem serifas, como na transição existente entre a haste principal e o travessão de um t, em caixa baixa.

**Espora (*spur*)**

Parte final de um traço que termina numa pequena projecção, vertical ou horizontal, pontiaguda ou arredondada (q, b, G).

**Incisão ou armadilha de tinta (*ink trap*)**

Para evitar o alastrar da tinta ou nó, principalmente nas junções pontiagudas de letras negras ou *bold*, são abertas pequenas incisões que literalmente funcionem como armadilhas de tinta, ou seja, zonas de reserva previamente definidas

nas quais a tinta se alastra controladamente, completando o desenho da letra, de forma a não comprometer o peso total da letra. Embora inicialmente as incisões surgissem por essas razões técnicas, hoje existem designers que as usam também como atributo formal e expressivo.

**Junção (*joint*)**

O local onde um traço se junta a uma haste como, por exemplo, num r.

**Vértice (*vertex*)**

Elemento de união entre duas hastes oblíquas ou entre uma oblíqua e uma vertical (V). Tal como o ápice, pode assumir diversas formas: horizontal, pontiagudo, oblíquo, côncavo, estendido, arredondado ou em corte.

**Virilha (*crotch*)**

O ângulo interno onde dois traços de um carácter se encontram como num V ou N.

## 2.1.7. Finalizações

**Remate (*finial*)**

A forma de finalização do traço de alguns caracteres como, por exemplo, na zona inferior das letras e, c ou a de caixa baixa. O remate trata-se de um elemento terminal mais subtil, mais presente nos tipos que fazem referência à sua origem caligráfica ou lapidar, como reminiscência da ferramenta de escrita, pintura, desenho ou gravação.

**Serifa (*serif*)**

Elemento formal que encerra as hastes (I), as pernas (R) ou os braços (E) de alguns caracteres. Assim, consoante a sua localização no tipo, a serifa pode ser de cabeça, de pé ou de braço. Relativamente à inclinação ou ângulo da serifa em relação ao traço, esta pode ser horizontal ou plana, oblíqua ou vertical. Quanto ao sentido, a serifa pode ser unilateral, quando se apresenta apenas num dos lados do traço onde está inserida, ou bilateral, quando provoca um efeito de reflexo, tendo como charneira o traço onde está inserida e podendo resultar numa serifa simétrica ou assimétrica.

Fig. 3.9 Características das serifas.  
(Adaptada de Amado, 2012)

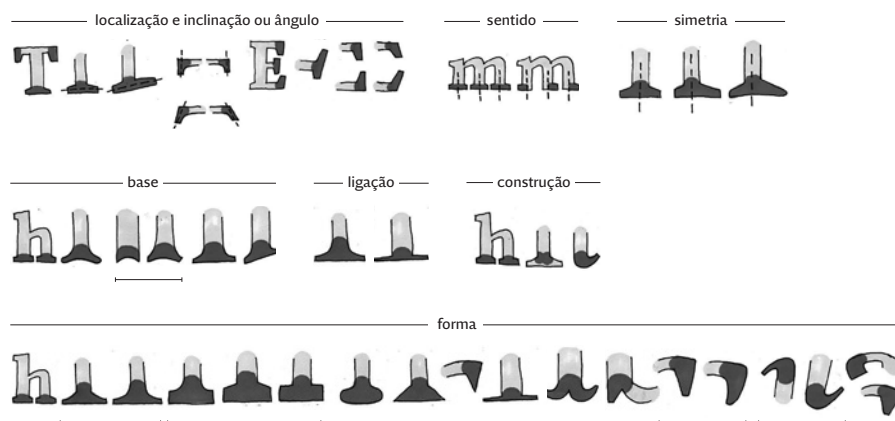


Fig. 3.10 Características dos terminais.  
(Adaptada de Amado, 2012)



A base da serifa pode ter várias configurações: em forma de base de copo, côncava, horizontal ou plana e inclinada. Sobre a ligação da serifa com o traço que a origina, a sua caracterização pode ser de *adnata*, quando a ligação é fluída, ou *abrupta*, quando a ligação se faz com um ângulo. Pode ainda ser de *construção reflexiva*, quando a serifa quebra ligeiramente com o traço que a origina, ou *transitiva*, quando a ligação é contínua, em curva (a norma nos tipos *itálicos*). A forma da serifa é uma das características principais que permite a sua distinção enquanto desenho, assim como a identificação entre estilos tipográficos, podendo apresentar-se como: serifa curva ou *adnata*; serifa reta, quadrangular, quadrada ou *egípcia*; serifa arredondada; serifa triangular ou em cunha; serifa em ponta; serifa filiforme ou linear; serifa híbrida (fusão de formas, como nas *toscanas* que são bifurcadas); serifa em espora; serifa em bico; serifa em gancho e serifa em corte [fig. 3.9].

Serifa era também designada no universo da tipografia de caracteres móveis nacional de *patilha* (Heitlinger, 2010; Lessa, 2012; Santos, 2007) ou *apoio* (Sousa, 2002). Este elemento formal per-

mite distinguir dois grandes grupos de tipos de letra, consoante a sua presença ou ausência: os tipos com serifa e sem serifa.

### Terminal (*terminal*)

Elemento formal que encerra os traços curvos de alguns caracteres (*a*, *c*, *f*, *g*, *j*, *r*, *y*). Pode localizar-se na cabeça ou zona superior remetendo, por vezes, para a origem do gesto (*a*, *c*, *f*) ou para a sua finalização (*g*, *j*, *r*, *y*). Os terminais, tal como as serifas, pela sua repetição em inúmeros caracteres, podem ser relevantes para a imagem e personalidade do tipo de letra, podendo adotar as seguintes formas: terminal em gota ou lágrima; terminal toscano ou bifurcado; terminal afilado; terminal reto; terminal em corte; terminal em bola ou circular (abrupto ou *adnato*); terminal em bico; terminal em gancho; terminal em espora; terminal transitivo (*n* e *m* *itálico*) e terminal em bandeira [fig. 3.10].



## 2.2 Classificação estrutural

Atualmente é difícil entender as razões na base da criação de tantos e tão variados tipos de letra. Para isso, é necessário entender a evolução das interações de TD [*typeface design*] e a forma como as suas variações formais estão interligadas, não só na história, mas também na geografia, na política, na economia, ou mesmo na sociedade. Existem várias abordagens para entender esta evolução histórica, mas uma delas passa por utilizar os sistemas de classificação, ou taxonomia tipográfica.

(Amado, 2014, p. 122)

Uma classificação de tipos é desenvolvida tendo em conta os espécimes existentes, criando formas relevantes de organização, acesso e descrição desse material (Silva & Farias, 2005).

Os sistemas de categorização, por vezes formalizados em classificações, são uma característica fundamental do conjunto de ferramentas de educação tipográfica, sendo usados numa representação síncrona e diacrónica do campo do design de tipos e também para facilitar a compreensão das formas visuais, especialmente dos tipos de letra latinos. Das várias classificações formais desenvolvidas, o sistema Vox (Vox, 1954) proporcionou um particular ponto de referência internacional (Dixon, 2012).

As primeiras categorizações, anteriores ao sistema Vox, foram desenvolvidas por impressores na Europa e nos Estados Unidos da América no final do século XIX e, mais tarde, por fundidores de tipos e académicos. Como se referiu no capítulo 1, essa necessidade adveio das alterações tecnológicas, económicas e sociais que permitiram um aumento exponencial do número de tipos à disposição dos impressores. Para além dos estilos e tamanhos para texto, novos estilos *display* foram introduzidos para compor texto em tamanhos maiores. Começou-se igualmente a redesenhar tipos de períodos anteriores. Verificou-se pouca consistência entre os fabricantes no uso dos termos para descrever os tipos que iam surgindo. A terminologia usada era frequentemente determinada pelo *marketing*<sup>8</sup> e não por estilo ou período histórico (Kupferschmid, 2012). Tornou-se, assim, necessário encontrar uma forma para organizar os tipos, compreender a produção presente e estabelecer relações com o passado, facilitando a comunicação entre aqueles que utilizam tipos, desde fundições, impressores ou clientes.

Para ajudar na negociação com os impressores, na transição de século, duas publicações estavam a oferecer classificações de formas tipográficas: *Practical printing* (Southward, 1898) e *Plain printing types* (Vinne, 1900). Estas publicações, muito ao jeito de catálogos comerciais, refletiam uma preocupação prática com a aplicação, escritas por impressores e para impressores, também em linguagem prática e familiar para a pretendida audiência. O

<sup>8</sup> Os tipos sem serifa eram várias vezes publicitados como «grotesque», «sans surryphs», «gothic», «doric» e até «egyptians», embora este último termo seja mais familiarmente associado aos tipos de serifa quadrada, egípcios (Gray, 1986).

ênfase na classificação é formal e funcional, sendo que este último aspeto está particularmente evidenciado na última. Segundo Dixon (2012), o rigor da descrição de Vinne introduziu o design de tipos como uma nova área de investigação académica.

A necessidade de encomendar tipos não era exclusiva dos impressores e as fundições de tipos rapidamente mergulharam na categorização elas mesmas, embora os primeiros sistemas das fundições tenham sido criados para arquivo interno e não com intenção comercial de mercado. Em 1903, Thibaudeau desenvolveu um sistema para classificar o material histórico da fundição Peignot, em França (Thibaudeau, 1924), e Bullen, bibliotecário da American Typefounders, publicou o seu sistema entre 1911–12 (Bullen, 1911–1912). A classificação de Bullen não foi somente histórica, introduzindo uma abordagem analítica para melhor compreensão dos tipos de letra como formas para que, depois de compreendidas, pudessem ser utilizadas do melhor modo. Ambos os sistemas se baseavam numa abordagem estrutural, tendo como referência a diferenciação do desenho das serifas. No caso de Thibaudeau, classificado em quatro classes: *antiques* ou *batôn* (antigas ou sem serifa); *egyptiennes* (egípcias, ou serifa quadrada); *elzévir* (serifa triangular); e *didot* (serifas filiformes) [fig. 3.11].



Fig. 3.11 Classificação de Thibaudeau, 1924. (Thibaudeau, 1924, p. 108)

Segundo Dixon (2012), contrariamente ao que se verifica em Southward e Vinne, há em Bullen uma intenção explícita de melhorar a prática profissional de impressão através da pedagogia, influenciando classificações posteriores como a de Beatrice Warde e D. B. Updike.

O legado de Bullen teve eco no trabalho do impressor Updike, na introdução da sua publicação *Printing types* (Updike, 1922), a primeira grande perspectiva histórica do design de tipos. Embora o conteúdo do compêndio se restrinja aos tipos para texto, o ênfase na categorização mapeava a progressão morfológica das formas dos tipos, suas localizações geográficas e períodos temporais.

Warde (1935) desenvolveu um sistema de classificação baseado em princípios descritivos evolucionistas, influenciada pelas ideias morfológicas de Bullen, no que diz respeito à organização das formas tipográficas, embora fosse uma classificação seletiva que, uma vez mais, abarcava os tipos para texto.

Todas estas categorizações são contemporâneas do seu tempo, sendo natural que privilegiem e aprofundem mais as subdivisões dos tipos para texto, em detrimento dos tipos *display*, desenvolvidos com intuito comercial, apesar de estes últimos terem conhecido uma enorme expansão formal. Como refere Gray (1960), era importante reintroduzir o bom gosto na arte que tinha sido degradada pelas vulgaridades lamentáveis da expansão comercial do século XIX, que a desviaram da sua verdadeira natureza e propósito. Interesses comerciais também determinaram o foco na produção e *marketing* dos tipos romanos.

Como se abordou no capítulo 1, a primeira metade do século XX foi uma época de expansão para os fabricantes de máquinas de fundição e composição de larga escala, como a Linotype e a Monotype.

Ao abordar a evolução amplamente ignorada dos tipos de letra publicitários do século XIX, o estudo de Gray (1938), *Nineteenth Century Ornamented Types and Title Pages*, inova no panorama das categorizações. Explora detalhadamente o impacto que as influências e alterações de contexto tiveram no design de tipos ao longo desse século. A sua descrição ofereceu uma nova visão sobre a configuração formal de elementos estilísticos que operam dentro do design de tipos.



Grande parte dos sistemas de classificação tipográfica adotados atualmente (incluindo o Vox-ATypI, de 1962, DIN 16518, de 1964, British Standard 2961, de 1967 ou Pohlen, de 2010) baseiam-se, de forma mais ou menos explícita, nas propostas do tipógrafo e historiador francês Maximilien Vox, de 1954. Como refere Reis (2008):

Todas as ciências elegem o seu cabeça de série: um mestre divulgador que vence as palavras difíceis dos compêndios universitários passa a mensagem para todos. Cousteau foi-o para as ciências do mundo silencioso do fundo dos mares. Carl Sagan para a astronomia, Attenborough para a biologia. Maximiliano Vox (1894-1974) foi o homem da classificação tipográfica (para. 6).

O sistema de Vox cruzava autores e momentos históricos importantes da história da tipografia com os aspetos formais das letras. Previa, inicialmente, uma divisão em dez classes, que meses depois se transformou no sistema de nove: *Humaines*, *Garaldes*, *Réales*, *Didones*, *Mécanes*, *Lineales*, *Incises*, *Scriptes* e *Manuaires* [fig. 3.12-3.13]. Apresenta-se, de seguida, a descrição sumária de cada classe.

Fig. 3.12 Classificação tipográfica de Maximilien Vox, de 1955, com nove classes (Médièves estão incluídas nas *Manuaires*). (Osterer & Stamm, 2009, p. 77)

Fig. 3.13 Classificação de Vox, de 1963, com nove classes, organizadas em círculo e com pequenas alterações na ordem. (Osterer & Stamm, 2009, p. 77)

AEGMR  
aebogn

Fig. 3.14 Tipo *Adobe Jenson*.

AEGMR  
aebogn

Fig. 3.15 Tipo *Bembo*.

AEGMR  
aebogn

Fig. 3.16 Tipo *Baskerville*.

*Humanes*: Referência direta aos primeiros tipos romanos humanistas do século XV, principalmente derivados do tipo de Nicolas Jenson, em Veneza. Transportam consigo as influências da escrita humanista baseada na carolíngia da Idade Média. As principais características formais são o eixo oblíquo ou humanista, baixo contraste, altura-x relativamente baixa, serifas curtas e assimétricas (base côncava), terminais e bojos que demonstram uma modulação abrupta causada pelo aparo de ponta grossa, hastes verticais e barra do «e» oblíqua. Em geral, a altura das ascendentes é superior à altura da caixa alta. Estes tipos possuíam apenas a postura romana ou redonda, não existindo ainda o itálico ou o *bold*.

Os tipos *Centaur*, *Jenson*, *Berkeley Oldstyle* ou *Cloister* são exemplos de desenho recente.

*Garaldes*: Referência que provém da contração dos nomes Garamond e Aldus (homenagem ao puncionista francês Claude Garamond e ao editor e impressor italiano Aldus Manutius). Correspondem às romanas renascentistas e suas sucessoras, como os tipos de Plantin, Caslon e todos os elzevires (principalmente os executados por Christoffel van Dick). São modelos de letras típicos dos séculos XV e XVI, onde os pormenores de influência caligráfica se tornaram mais suavizados em favor também de novas influências estéticas, como o Maneirismo ou o Barroco. As formas das letras são fluídas, eixo oblíquo, contraste médio a alto, largura variável, serifas adnatas, em vez de abruptas, terminais em forma de gota ou lágrima. A barra do e torna-se horizontal. As caixas altas têm proporções largas e estreitas. As ascendentes ultrapassam a altura da caixa alta. À versão redonda, junta-se agora o itálico.

Os tipos *Garamond*, *Bembo*, *DTL Van den Keere*, *Caslon*, *Galliard* ou *Sabon* são bons exemplos.

*Réales*: Referência estética ao tipo *Romain du Roi*, desenvolvido por Philippe Grandjean e publicado em 1702, que assenta numa grelha geométrica de construção, revelando assim todo o espírito racionalista e realista do enciclopedismo em França. São consideradas umas romanas Neoclássicas de transição para as modernas, do século XVII para o XVIII. As principais características formais são o eixo vertical ou quase vertical, contraste e aberturas moderadas, embora maiores do que nas classes anteriores, serifas adnatas e simétricas, mas mais finas e planas do que as *Garalde*.

Os tipos *Baskerville*, *Fournier*, *Bell*, *Photina*, *Caledonia* e *Times New Roman* são exemplos onde se podem observar essas características.

*Didones*: Referência que resulta da junção dos nomes Didot e Bodoni, em homenagem ao puncionista francês Firmin Didot e ao italiano Giambattista Bodoni. As formas das letras expressam os ideais do Romantismo do final do século XVIII e exageram as características formais das *Réales*, sendo cada vez mais geometrizadas: eixo vertical, simetria, largura uniforme (proporções modernas), ascendentes e descendentes mais curtas, modulação abrupta, contraste extremo, aberturas mais fechadas, terminais circulares em forma de bola e serifas retas filiformes, com ou sem ligeiros enlases. Tal como as *Réales*, também as *Didones* parecem ter formas mais desenhadas do que escritas, onde o aparo de bico largo foi substituído pelo aparo de ponta fina flexível.

Os tipos *Didot*, *Bodoni*, *Bulmer* ou *Walbaum* inserem-se neste grupo.

*Mécanes*: Referência originária da Revolução Industrial crescente no século XIX. As principais características formais destes tipos inicialmente desenvolvidos para fins publicitários e sinalética, por vezes em conjunto com os *Didones*, são as serifas que se apresentam tão espessas quanto os restantes traços, resultando num contraste reduzido. Ao apresentarem uma face ampla, estes tipos tornam-se propícios a decorações, por vezes, das mais extravagantes. Nas mais antigas, também designadas de Egípcias, as serifas retangulares ligam-se aos traços de forma abrupta. Nas Clarendon, essa ligação é enlaçada. Por norma, apresentam uma estrutura semelhante às *Réales*, de transição, ou mesmo formas *Didones*, exibindo um contraste maior na variação dos traços do que as típicas egípcias.

Os tipos deixam de ser concebidos para textos e aplicados a livros. A publicidade pedia tipos grandes, *display*.

*Memphis*, *Serifa*, *Rockwell*, *Lubalin Graph*, *Clarendon*, *Joanna*, *Ionic*, *Beton*, *Melior* ou *Century* são exemplos desta categoria.

*Linéales*: Referência aos caracteres sem serifa criados no século XIX, que conheceram grande expansão durante o Modernismo, no século XX. Incluem-se tipos com um mínimo contraste nas suas hastes, construção sistemática e geométrica, uniformidade no peso e aberturas pequenas.

Tipos como *Akzidenz Grotesk*, *Franklin Gothic*, *Futura* ou *Gill Sans* são exemplos deste grupo.

A E G M R  
a e b o g n

Fig. 3.17 Tipo *Bauer Bodoni*.

A E G M R  
α e b o g n

Fig. 3.18 Tipo *Memphis*.

A E G M R  
a e b o g n

Fig. 3.19 Tipo *Franklin Gothic*.

AEGMR  
aebogn

Fig. 3.20 Tipo *Albertus*.

AEGMR  
aebogn

Fig. 3.21 Tipo *Zapf Chancery*.

AEGMR  
aebogn

Fig. 3.22 Tipo *Ondine*.

*Incises*: Referência aos caracteres caracterizados pelo resultado estético do traçar do cinzel sobre uma superfície de pedra ou resultado de um instrumento riscador sobre metal ou madeira, provocando serifas triangulares pontiagudas. Ficam a meio caminho entre a letra romana serifada e não serifada. O eixo tende a ser vertical, o contraste baixo é comum. As características que mais as distinguem são as serifas triangulares e as terminações em bandeira.

O tipo *Albertus* é um bom exemplo deste grupo, assim como a *Optima*, *Latin*, *Friz Quadrata*, *Élan* ou *Trajan*.

*Scriptes*: Referência aos caracteres que reproduzem a escrita manuscrita corrente, à mão levantada. Refletindo o processo de escrita manual, caracterizam-se por uma certa inclinação do traço. Geralmente, aplicam formas itálicas em vez de redondas e, dada a cursividade, as letras surgem, por vezes, ligadas umas às outras, criando palavras. A sua aplicação em textos extensos é limitada, dado que algumas variações são difíceis de ler, pelo seu grau de elaboração.

Os tipos *Shelley* e *Zapf Chancery*, *Mistral*, *Flemish Script*, *Berthold Script*, *Snell Roundhand*, *Ashley Script* são exemplos desta classe.

*Manuaires*: Referência aos caracteres desenhados, mais requintados e pensados do que as *Scriptes*. Desenham-se com pincel, caneta, lápis ou outro instrumento de escrita, mas não representam a escrita corrente. Por norma, os seus traços são mais fortes do que os das *Scriptes*. Primordialmente, a sua aplicação não passará por textos longos, mas por fins publicitários específicos. Na classificação inicial de Vox, existia uma categoria chamada *Médiévales*, onde se inseriam os tipos inspirados na Idade Média, como os tipos góticos. Na versão final, estes foram agregados nesta categoria, assim como os efeitos decorativos tridimensionais ou ornamentais.

Os tipos *Ondine*, *Banco*, *Choc*, *Neuland* ou *Broadway* são exemplos deste grupo.



Segundo Dixon (2002), o primeiro autor a propor um sistema de classificação cruzada foi Maximilien Vox que, no seu sistema inicial, previa a possibilidade de uma utilização simultânea de termos diferentes para melhor descrever casos excepcionais, para além das classes fixas descritas na sua classificação de 1954, deixando assim o seu sistema em aberto.

Como adverte White (2005): «Remember, however, that type design is an art and, like all art, some faces fit in more than one category at a time»<sup>9</sup> (p. 49) e Coles (2012) reforça: «Just like any attempt to apply a set of genres to creative work, be it in music, literature or art, typeface classification is inherently problematic»<sup>10</sup> (p. 12).

O sistema de Vox influenciou outros sistemas posteriores, como o do designer italiano Aldo Novarese que, em 1957<sup>11</sup>, criou uma classificação baseada nas serifas, à semelhança de Thibaudeau, agrupando os caracteres em dez classes: *Lapidari* (Lapidários), *Medioevali* (Medievais), *Veneziani* (Venezianos), *Transizionali* (Transicionais), *Bodoniani* (Bodonianos), *Scritti* (Manuscritos), *Ornati* (Ornamentados), *Egiziani* (Egípcios), *Lineari* (Lineares) e *Fantasie* (Fantasias) [fig. 3.23]. As analogias com o sistema de Vox são por demais evidentes, à exceção da terminologia, mais regional (como se constata pela designação *Bodoniani*, sendo homenageado apenas o italiano Bodoni), e da subdivisão das *Manuaire* de Vox nas *Medioevali*, *Ornati* e *Fantasie*.

Ao dedicar-se também à forma das serifas, mas não em exclusivo, a classificação morfológica decimal de Giuseppe Pellitteri, iniciada em 1958 e publicada no seu *Atlante tipologico* em 1963<sup>12</sup>, aproxima-se da classificação de Novarese, mas afasta-se mais da história, para se concentrar nos detalhes morfológicos independentes. Como refere Reis (2008), essa particularidade pedagógica foi aproveitada e adotada em território português nos anos 70, pela mão de Guilhermino Pires, para a organização da fundição tipográfica da Imprensa Nacional em Lisboa, considerando-se a obra de Pellitteri «difícilmente superável» (Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1978). A classificação de Pellitteri compreende: 0. *Lineari*, 1. *Rettiformi*, 2. *Angliformi*, 3. *Curviformi*, 4. *Digradanti*, 5. *Contrastati*, 6. *Scritti Manuali Estemporanei*, 7. *Fratti*, 8. *Fregiformi*, 9. *Fantasie Ibridi Aberrazioni*. Pellitteri definiu várias subdivisões para cada grupo, resultando em 56 parcelas [fig. 3.24].

Em 1962, a ATypI adota o sistema de Vox, adicionando duas classes: *Fractures* e *Orientale*. As *Fractures* separam os tipos góticos de formas pontiagudas e angulares, dos *Manuaire* e a classe *Orientale* adiciona os tipos onde se incluem todas as escritas não latinas, como sejam as chinesas ou árabes, tipos conhecidos em Inglaterra por exóticos (McLean, 2000).

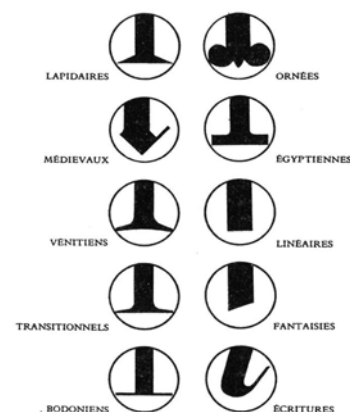


Fig. 3.23 Classificação de Aldo Novarese, 1957. (Ponot, 1989, p. 45)

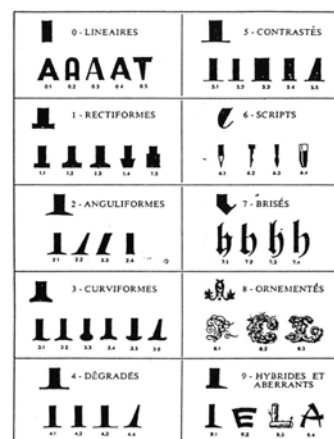


Fig. 3.24 Classificação de Giuseppe Pellitteri, 1963. (Ponot, 1989, p. 46)

9 TL «Note-se, contudo, que o design de tipos é uma arte e, como todas as artes, alguns tipos enquadram-se em mais do que uma categoria de cada vez.»

10 TL «Tal como qualquer tentativa de aplicar uma série de géneros ao trabalho criativo, seja na música, literatura ou arte, a classificação de tipos é inerentemente problemática.»

11 Veja-se Novarese, A. (1957). *Il carattere, Sintesi storica, classificazione, accostamento estetico*. Torino: Progresso Grafico.

12 Para além da obra citada, consulte-se também o artigo de Jorge dos Reis, *Classificação estilística: na senda de um paradigma tipográfico*, disponível em: <http://convergencias.esart.ipcb.pt/artigo.php?id=35>

Foram efetuadas alterações regionais baseadas no sistema de Vox, como o sistema DIN 16518 (1964), na Alemanha e, em Inglaterra, o British Standard 2961 (1967). Na Alemanha, foram adicionadas subdivisões nos tipos góticos e, em Inglaterra, nos tipos sem serifa (Pohlen, 2011).

Por vezes, a classificação inglesa apresenta novas designações para as mesmas classes de Vox. A designação *Transitional* substitui o termo *Réales* e a sua referência direta à história da tipografia francesa; a designação *Slab-serif* substitui o termo *Mécanes*; *Glyphic* é utilizado em vez de *Incises* e *Graphic* substitui *Manuaires*. Para além disso, a classe dos tipos sem serifa é subdividida em quatro subclasses: *Grotesque*, *Neo-grotesque*, *Geometric* e *Humanist*.

AEGMR  
aebogn

Fig. 3.25 Tipo *Knockout*.

*Grotesque*: Fazem referência aos caracteres sem serifa, apelidados de grotescos, com origem estética no século XIX e cujo estilo redondo se apresenta mais propício a títulos do que a textos corridos. As suas proporções e variações de espessura aproximam-nas das egípcias, assim como o seu baixo contraste. As formas arredondadas são, por norma, ovais e não circulares. Na caixa alta, destacam-se como particularidades a perna curva do R e o G que, normalmente, possui uma espora.

São exemplo deste grupo os tipos *Monotype Grotesque*, *Franklin Gothic*, *Schelter Grotesk*, *Bureau Grot*, *Knockout* ou *FF Bau*.

AEGMR  
aebogn

Fig. 3.26 Tipo *Univers*.

*Neo-grotesque*: Referência às versões mais suavizadas, mais leves, regulares e homogêneas do que as grotescas. As neogrotescas eram produzidas em corpos e pesos mais adequados para uso em texto, possuindo também algumas compensações óticas. Estes tipos costumam possuir versões oblíquas das formas romanas, em vez de verdadeiros itálicos. A forma do g de caixa baixa apresenta, por norma, um laço aberto que termina em direção à linha de base. Geralmente, as aberturas são mais fechadas e as terminações horizontais. As formas arredondadas são também mais circulares.

Os tipos *Helvetica* e *Univers* são exemplo desta classe, assim como os mais recentes *Akkurat* ou *National*.

AEGMR  
aebogn

Fig. 3.27 Tipo *Futura*.

*Geometric*: Referência aos caracteres que têm a sua base de construção em formas geométricas modulares. De construção monolinear ou de contraste mínimo, privilegiam a simplicidade, a repetição e a simetria. Normalmente, eliminam o laço do g de caixa baixa e o a apresenta um só nível de construção.

Os tipos *Futura*, *Avant Garde*, *Erbar* ou *Avenir* são aqui exemplos.

*Humanist*: Referência aos caracteres sem serifa caracterizados por proporções, modulações elegantes e traços com ligeiros contrastes, que refletem a influência de estruturas caligráficas. Possuem formas mais abertas do que as grotescas e neogrotescas (a; e; s) e uma altura-x menor em relação ao corpo. Tal como as humanistas serifadas, também as não serifadas possuem contraste e traços mais dinâmicos e próximos da caligrafia. A versão itálica corresponde, regularmente, a um verdadeiro itálico, com formas cursivas e não um romano inclinado.

São exemplos desta classe os tipos *Gill Sans*, *Cronos*, *Frutiger*, *Myriad* ou *Syntax*.

AEGMR  
aebogn

Fig. 3.28 Tipo *Gill Sans*.

O atual sistema de classificação Vox-ATypI agrega algumas destas influências, agrupando os tipos em quatro grandes grupos (ATypI, 2014):

- 1 Classicals
  - 1.1 Humanist
  - 1.2 Garald
  - 1.3 Transitional
- 2 Moderns
  - 2.1 Didone
  - 2.2 Mechanistic
  - 2.3 Lineal
    - 2.3.1 Grotesque
    - 2.3.2 Neo-grotesque
    - 2.3.3 Geometric
    - 2.3.4 Humanist
- 3 Calligraphics
  - 3.1 Glyphic
  - 3.2 Script
  - 3.3 Graphic
  - 3.4 Blackletter
  - 3.5 Gaelic
- 4 Non-Latin

Na reunião anual da ATypI que, em 2010, teve lugar em Dublin, a categoria *Gaelic* foi adicionada ao grupo das caligráficas, incorporando os tipos insulares desenvolvidos para imprimir textos em gaélico. Nessa mesma reunião, foram identificadas algumas das debilidades do sistema Vox-ATypI, tendo sido criado um grupo de trabalho (*Special Interest Group* – SIG) em Classificação Tipográfica, ao qual pertence o investigador desta tese.

### 2.2.1 Limitações

As tecnologias digitais do final do século XX permitiram a aceleração de processos, facilitando ainda mais a fragmentação, aumentando a acessibilidade a *software* de design de tipos e dispersando os centros de produção. Estes Combinados com a fase histórica do pós-modernismo, estes fatores resultaram no interesse por formas híbridas, com os designers a evitarem intencionalmente as classificações existentes, apropriando-se de elementos de um grupo de origens cada vez maior (Bringhurst, 1994; King, 2001) – veja-se, a título de exemplo, a fonte *Dead History* de Scott Makela. No entanto, e como alerta Dixon (2012), a mistura de elementos formais não é nova, nem transitória, pois já havia sido detetada por Nicolette Gray, quando referia que as categorias de classificação se estavam a tornar difusas e, por conseguinte, cada vez mais complexas.

Acompanhando o individualismo característico de finais dos anos 80 e inícios dos anos 90, criaram-se sistemas cruzados de descrição formal (Farias & Silva, 2004) que tendem para o abstrato, deixando de parte qualquer tipo de consideração quanto ao contexto histórico no qual os tipos se inserem (Dixon, 2008). Bauermeister (1987) criou o Panose<sup>13</sup> e Mundie (1995) lançou *A field guide to the faces*, sistemas que se evidenciam uma maior categorização, sendo limitados no sentido da descrição e análise crítica do tipo.

No extremo oposto, surgem as classificações por tendências históricas, como é o caso da divisão de tipos proposta por Lupton (2004b) ou da sinopse histórica de Bringhurst (2004). Ao relacionar dois eixos complementares, a história e a técnica de produção, Bringhurst (2004) aproxima-se do sistema Vox-ATypI, dividindo a sua sinopse nas épocas da renascença, do barroco, do neoclássico, do romantismo, do realismo, do modernismo geométrico, do modernismo lírico e do pós-modernismo. O que vem depois do pós-modernismo? (Coles, 2012). De facto, a proposta de Bringhurst não deixa de apresentar debilidades por limitar o enfoque cronológico, colocar a tónica nos tipos para texto e não considerar os tipos *display* mais contemporâneos.

Outras classificações foram propostas por fundições tipográficas como a Monotype, em 1970, com 32 categorias, a Bitstream, em 1986, com 16 categorias, a Linotype, em 1988, com 10 categorias (atualizado em 2003 para 9 categorias), a Adobe Systems, em 1991, com 12 categorias (atualizado em 2003 para 25 categorias), a Microsoft, em 1991, com 5 categorias ou a URW, em 1996, com 7 categorias e respetivas subcategorias. Ao longo dos tempos, os critérios de classificação foram consideravelmente ampliados. Na última década, essas categorias proliferaram, com a chegada das fundições digitais, designers independentes, distribuidores e revendedores que operam através da Internet.

13 Veja-se Bauermeister, B (1987). *A manual of comparative typography: The Panose System*. New York: Van Nostrand Reinhold. O sistema original continha sete categorias. Em 1990, amplia o seu espectro com mais duas categorias, o peso e o estilo dos braços. Um ano mais tarde, incorpora a categoria de família com a qual se inaugurou a classificação Panose 1.0. Em 1993, o sistema estende-se a todas as fontes, não só às latinas, no sistema Panose 2.0.



Já Hoefler (1997) havia notado que o desenvolvimento de um sistema de classificação constituía uma tarefa infinitamente complexa e que requeria a sensibilidade de numerosas disciplinas, sendo a tipografia apenas uma entre várias. No seu doutoramento, intitulado *A description framework for typeforms: an applied study for typeforms: an applied study*, Dixon (2001) propôs um novo modelo de descrição que combina observações sobre aspetos tradicionais ou influências estruturais de origem, atributos formais e padrões no design de tipos [fig. 3.29]. De acordo com Dixon (2008), a categorização por si só é uma estratégia inválida para uma correta e completa descrição dos tipos. Segundo Farias e Silva (2004), a abordagem de Dixon reflete de modo mais eficaz as subtilezas da prática do design de tipos, por se focar mais na descrição do que na categorização.

Parte do mal geral que afeta as discussões em torno dos sistemas de classificação pode ser atribuído à tentação de pensar no assunto universalmente<sup>15</sup>. Os sistemas de classificação não são um fim em si mesmo, nem o deveriam ser, como defendem Tracy (1971) e Bringhurst (1994). Assim, uma classificação será sempre o produto dos seus propósitos e do seu tempo, uma soma efetuada num limite temporal concreto, sobre uma matéria que está em contínua evolução. Segundo Pohlen (2011), a classificação deve ser entendida como um princípio orientador e nunca como uma instrução rígida.

Como refere Reis (2008), «se algumas classificações pecam por excesso, outras pecarão por falta de referências» (para. 32). Apesar de todas as críticas e limitações apontadas ao sistema Vox-ATypI, este continua ainda a ser um referente seguro e meritório, nomeadamente para o ensino do design de tipos, pelo menos enquanto não existirem nomenclaturas mais estáveis.

Como sintetizam Ambrose e Harris (2005): «The vast array of typefaces available means that some system of classification is essential, if for no other reason than to simplify the specifications for a piece of work»<sup>16</sup> (p. 35).

## 2.3 Mapas, conjuntos de caracteres e famílias tipográficas

Uma fonte do alfabeto latino não tem um limite específico para o conjunto de caracteres e glifos que abarca, principalmente desde a introdução do *OpenType*, que veio superar em larga escala as limitações dos formatos digitais anteriores, como se verificou no último capítulo. A ISO definiu alguns padrões<sup>17</sup> que incluem, para além das letras, os algarismos e uma série de

<sup>15</sup> Veja-se, a este propósito, o modelo proposto por Type-Expertise (2004), disponível em: <http://type-expertise.com/whitepaper.htm>

<sup>16</sup> TL «A vasta gama de tipos disponíveis significa que é essencial algum sistema de classificação, quanto mais não seja para simplificar as especificações para um determinado trabalho.»

<sup>17</sup> A versão ISO 8859 consistia numa série de 15 padrões para codificar os caracteres em 8 bits. ISO 10646 definiu o Universal Coded Character Set (UCS). A UCS contém cerca de 100.000 glifos, cada um identificado por uma designação inequívoca e um número inteiro chamado de *code point* (ponto de codificação). Desde 1991, o Unicode Consortium, em parceria com a ISO, desenvolveu o Unicode que, na sua versão 8.0 atual, possui 120.672 glifos para acomodar todos os sistemas de escrita conhecidos.



carateres não alfabéticos, pictogramas e sinais para todos os sistemas de escrita conhecidos. Esses padrões variam subtilmente e cada designer, função tipográfica ou distribuidor define o seu próprio mapa ou conjuntos de carateres que uma fonte deve conter<sup>18</sup>. A dimensão desse mapa é naturalmente influenciada também pela quantidade de idiomas que essa fonte poderá suportar.

Para Pohlen (2011), as vinte e seis letras do alfabeto são apenas os carateres centrais e iniciais de uma fonte, aos quais se somam os algarismos, sinais de pontuação, carateres especiais e acentuados, para ficar completa. Para além disso, cada língua tem os seus sistemas específicos de pontuação e ligaturas, que são adicionados a algumas fontes pelos designers de tipos.

Desenvolver uma fonte digital é uma tarefa colossal, uma vez que centenas de carateres diferentes devem ser desenhados (Lupton, 2004b). Torna-se necessário conhecer a diversidade dos conjuntos de carateres para melhor se compreender a dimensão dos desenhos desenvolvidos para uma fonte.

Às letras, nas suas mais variadas formas e estilos (maiúsculas, minúsculas, versaletes, itálicos) e às suas combinações ou conjuntos de letras (ligaturas e ditongos) juntam-se os sinais não alfabéticos, como os algarismos, sinais de pontuação (signos não fonéticos), sinais diacríticos, entre outros carateres mais específicos que ajudam na transcrição de sons e ritmos da oralidade para a escrita. Outros servem para reproduzir dados em linguagens científicas, ou apenas para ornamentar um texto ou composição.

Os algarismos, representações gráficas de números, podem apresentar diversas variantes [fig. 3.30]. Contrariamente às letras, que devem combinar-se em palavras para gerar sentido, os algarismos possuem definições concretas e um significado próprio (Willen & Strals, 2009). Os primeiros tipos possuíam apenas algarismos não alinhados, para texto. O facto de serem não alinhados relativamente à linha de base revela as suas origens caligráficas, fazendo com que possuam uma aparência mais harmoniosa com o ritmo provocado pelos ascendentes e descendentes das caixas baixas, num texto corrido. Acompanhando a proliferação de impressos para comércio, já no século XVIII, os números passaram a ter um papel mais relevante, surgindo em tabelas numéricas, gráficos, datas e listas. Para refletir estes novos usos, as fundições tipográficas introduziram formas alternativas de números nas suas fontes (Willen & Strals, 2009). Os algarismos alinhados ou titulares, tal como o nome indica, ficam alinhados na linha de base, possuem alturas uniformes, normalmente equivalentes à altura das maiúsculas, ou ligeiramente mais pequenos e tornaram-se muito populares. Os algarismos tabulares possuem larguras e espaçamentos constantes para criar alinhamento uniforme em tabelas, colunas ou gráficos, nas vertentes não alinhada e alinhada. Embora os algarismos alinhados e os algarismos tabulares sejam úteis para utilizações matemáticas e numéricas, tendem a mostrar-se fora de ritmo quando compostos juntamente com as caixas baixas num texto

algarismos não alinhados

1234567890

algarismos alinhados

1234567890

algarismos tabulares não alinhados

1|2|3|4|5|6|7|8|9|0|

algarismos tabulares alinhados

1|2|3|4|5|6|7|8|9|0|

Fig. 3.30 Quatro variantes de algarismos disponíveis no tipo *Mrs Eaves*.

<sup>18</sup> A título de exemplo, o mapa de carateres mínimo exigido pela MyFonts pode ser consultado em: <https://www.myfonts.com/library/docs/MyFonts-Minimum-CharacterSet.pdf>



corrido. Atualmente, os designers de tipos têm desenvolvido fontes com múltiplos conjuntos de algarismos, para se adaptarem a todas as possíveis utilizações.

Existem ainda fontes com algarismos alinhados que possuem uma altura próxima da altura-x, para se harmonizarem com os versaletes. Outras situações mais particulares envolvem o desenho de algarismos elevados (sobrescritos ou subidos) ou descidos (subscritos) para operações matemáticas, numeradores, denominadores, notas no texto ou frações, por exemplo.

Os sinais de pontuação organizam, clarificam e modificam a linguagem escrita, marcando o ritmo da fala (o ponto e a vírgula) ou entoação (pontos de exclamação e de interrogação, por exemplo). Mais recentemente, outros sinais agrupam pensamentos e expressões (aspas, travessões ou parêntesis). A estabilização desses sinais decorreu apenas com o início da imprensa (White, 2005).

Os sinais diacríticos são signos fonéticos adicionados aos caracteres para alterar o seu sentido ou pronuncia (Gaultney, 2002; Pohlen, 2011). Em Portugal, os sinais diacríticos mais utilizados são os acentos grave, agudo e circunflexo, o til e a cedilha. O apóstrofo ocorre com menos frequência, mas está presente, por exemplo, na contração presente na expressão «olhos d'água». Com exceção deste último, os sinais diacríticos surgem vinculados diretamente a caracteres específicos e variam de língua para língua. O til, por exemplo, é usado na língua portuguesa apenas sobre as vogais, enquanto que noutras línguas, como o castelhano, é usado sobre as consoantes. Algumas fontes podem ainda conter conjuntos de caracteres acentuados, otimizados pelo designer de tipos para não colidirem com os extensores dos outros caracteres numa composição.

Outros caracteres mais específicos incluem os símbolos comerciais, sinais matemáticos, símbolos monetários, pictogramas e ornamentos, caracteres gregos e caracteres cirílicos, entre outros.

Os designers de tipos tratam os sinais não alfabéticos com o mesmo rigor e cuidado com que tratam qualquer outro caráter, procurando garantir que os traços desses sinais, as suas possibilidades e variações são coerentes e compatíveis com o sistema tipográfico desenvolvido.

Embora, como já se referiu, não existam limites ao conjunto de glifos de uma fonte, é natural que um designer procure inteirar-se do conjunto de glifos que uma fonte contém antes de a selecionar para um projeto, verificando assim a sua eficiência e adequação ao propósito do mesmo. É igualmente comum reconhecer-se parte da qualidade técnica de uma fonte pela diversidade do mapa de caracteres ou glifos desenvolvidos. Quanto mais glifos tiver a fonte, mais completa estará, mas também maior será o esforço que o designer de tipos despenderá na sua produção.

Uma fonte que inclua um mapa de caracteres como o exemplificado na página anterior [fig. 3.31] já será considerada suficiente para um uso relativamente internacional. Repare-se, no entanto, que cada um destes mapas deverá ser redesenhado para as restantes variantes numa família tipográfica.

A uma família tipográfica corresponde o conjunto de todas as formas dos caracteres nas suas distintas variantes, materializadas num sistema

harmonizado de fontes. Tais fontes são desenhadas segundo um critério formal comum, garantindo um bom funcionamento em conjunto. Por norma, partilham a mesma denominação genérica, como na *Univers* ou *Gill Sans*. Geralmente, essas fontes são diferenciáveis, apresentando ao mesmo tempo proporções similares, mas podendo variar na inclinação ou forma dos caracteres (redondo ou itálico), no peso (*light*, *regular*, *bold*...) e na largura (condensadas ou expandidas).

Utilizada num mesmo contexto, uma família de tipos contribui para a consistência funcional de uma composição, pelas suas características estruturais intrínsecas, proporções gerais, uniformidade, coerência e compatibilidade das combinações possíveis. De facto, a consistência é também uma característica intrínseca ao desenho de um tipo e, por conseguinte, à planificação de uma família. Tudo dependerá do propósito do projeto, do contexto de aplicação e das possibilidades que as inovações tecnológicas suscitam.

Como refere Bringhurst (2004), cada texto, cada linguagem e cada alfabeto tem as suas próprias exigências e especificidades. Segundo o mesmo autor, as fontes para texto mais recentes podem ter duas estruturas: o modelo simplificado, constituído pelo romano, o itálico e os algarismos alinhados, num conjunto variável de pesos; e o modelo mais elaborado, com a adição dos versaletes e algarismos para texto. Uma família com todos estes elementos forma uma série hierárquica que não se baseia na sua ascendência histórica, mas na adaptabilidade geral e frequência de uso (Bringhurst, 2004).

A forma romana ou redonda de peso regular constitui, normalmente, a base a partir da qual se estabelece a génese para as variantes posteriores, sendo o elemento «progenitor» na constituição de uma família.

No século XVI, com o surgimento dos tipos itálicos, dá-se uma das primeiras variações formais. No entanto, tal como já se referiu, os primeiros itálicos não podem ser entendidos como elementos de uma família, pois foram desenvolvidos como um tipo de desenho diferente e autónomo. Inicialmente, eram utilizados apenas em caixa baixa e os compositores socorriam-se das caixas altas de tipo redondo para as acompanhar. As caixas altas itálicas foram desenvolvidas, mais tarde, ainda no século XVI (Bringhurst, 2004). Só no século XVII se tornou prática corrente a utilização combinada de tipos redondos e itálicos na mesma página e, por vezes, na mesma linha (Willen & Strals, 2009). Só por volta de 1900, quase 500 anos depois da invenção da tipografia no Ocidente, é que o conceito de família tipográfica surgiu como um grupo coerente e eficiente de fontes, contribuindo para uma composição equilibrada e consistente.

A forma itálica, para além de ser uma versão inclinada da família, obtém a mesma base. Porém diferentes recursos são reconfigurados, como as proporções, o espaçamento, tamanho, entre outros, tornando-a um desenho original. Uma vez que as fontes itálicas se relacionam mais intimamente com a escrita cursiva do que as redondas, os designers têm tendência para atribuir às suas itálicas características da escrita como, por exemplo, a substituição do carácter *a*, redondo, de caixa baixa com dois níveis, pelo *a* cursivo, de apenas um nível (outros exemplos de letras que podem alterar a sua

forma são: *f, g, k, v, w, z*). Estas subtis variações distinguem, normalmente, mais um itálico, do que o seu grau de inclinação. Tipos de inspiração mais mecânica ou geométrica, como o *Futura* ou *Univers*, podem não oferecer formas itálicas com características cursivas. Os designers desses sistemas poderão optar por desenhar uma versão oblíqua, baseada na redonda inclinada. Para não aumentar a distorção, Brighurst (2004) refere o uso máximo de 10 graus de inclinação. Mesmo neste caso, as letras são alvo de um cuidadoso controle no desenho para preservar a espessura do traço, a sua cor, e os atributos das curvas do redondo original.

Como já anteriormente se definiu, os itálicos são normalmente mais leves do que os romanos (White, 2005), com formas e contraformas mais estreitas, ocupando menos espaço [fig. 3.32]. Também por essas razões, criam uma mudança de ritmo, mas não de intensidade, quando utilizadas junto das redondas numa linha de texto. Altera-se a textura, mas a cor tipográfica, ou seja, a cor do texto, não se altera. As serifas, influenciadas pelo traçado da escrita manual, convertem-se em traços de entrada e saída, vinculados com a escrita corrida. Segundo Scaglione (2012c), os ângulos de inclinação oscilam entre os 7 e 14 graus, embora os mais comuns estejam entre os 8 e 12 graus. Por vezes, é necessário aumentar ligeiramente a altura-x das fontes itálicas para alinharem oticamente com as fontes redondas.

Tal como nos itálicos, também as versões com pesos, leves ou pesados, são mais do que formas romanas com traços adelgaçados ou engrossados. Várias decisões de design têm de ser tomadas. Mantendo as curvas similares, estrutura e altura, assegura-se que os pesos adicionais concordem com o resto da família de tipos enquanto acomodam as suas particularidades. Os designers de tipos compensam a adição de peso na espessura dos traços e a consequente diminuição das contraformas de várias maneiras, com junções mais afiladas, incisões ou ranhuras, para conter o alastramento da tinta na junção de dois traços. Normalmente, um *bold* terá proporções mais largas do que um *regular*, mas mesmo isso poderá não acontecer, dependendo dos casos e das decisões tomadas pelos designers de tipos. Ao adicionar-se mais peso à parte interna dos glifos do que à parte externa, evita-se que as letras pareçam demasiado largas, ganhando espessura e cor sem desvirtuar a sua estrutura subjacente [fig. 3.33] (Scaglione, 2012c). Em geral, a espessura dos traços verticais é maior do que a dos traços horizontais. Alguns caracteres mais complexos em termos de traços poderão ser simplificados nas versões mais pesadas, como em alguns símbolos monetários com diacríticos em forma de barras [fig. 3.34]. Por vezes, é também necessário ajustar oticamente, de forma muito subtil, a altura-x nas versões mais pesadas.

As fontes *bold* ou *semibold* caracterizam-se pelos traços mais grossos e mais fechados, conferindo um maior peso ao texto, para um maior destaque. O seu uso é mais comum em títulos e subtítulos, podendo ainda ser utilizadas com o propósito de atribuir espessura aos traços, quando impressa com cores claras ou em negativo sob fundos de cor (Brighurst, 2004).

As fontes romanas *bold* não existiam até ao século XIX, a partir do qual começaram parcialmente a retirar protagonismo aos itálicos e versaletes

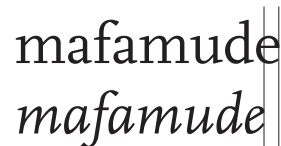


Fig. 3.32 Por norma, as letras cursivas são mais finas e estreitas do que as redondas. Tipo *Scala*.



Fig. 3.33 Tanto quanto seja possível, é preferível atribuir espessura aos traços pelo lado interno das letras. As letras que apresentem problemas para realizar este procedimento devem crescer proporcionalmente, mais que o restante em sentido externo, como na letra *k* desse exemplo. Tipo *Ronnia*, nas variantes *Thin*, *Regular* e *Heavy*. (Adaptada de Henestrosa, Meseguer & Scaglione, 2012, p. 98)



Fig. 3.34 Simplificação dos traços no desenho de caracteres mais complexos nas versões mais pesadas. Tipo *Ronnia*, nas variantes *Thin* e *Heavy*.



Fig. 3.35 Versaletes de desenho ligeiramente superior à altura-x. Tipo *Minion Pro*.

(Bringhurst, 2004). A vertente *bold italic* é ainda mais recente.

A maioria das fontes mais completas para texto possui, pelo menos, um peso de versaletes semelhante ou ligeiramente superior à altura-x do romano [fig. 3.35]. Normalmente, as suas formas são desenhadas ligeiramente mais largas e mais espaçadas do que as caixas altas. Os designers usam os versaletes, tipicamente, para compor texto em maiúsculas dentro do corpo de texto, como na formatação de uma sigla, por exemplo. De facto, a relação entre os versaletes e as caixas baixas configuram uma preocupação relevante para os designers de tipos. Tais relações definem a qualidade de uma família tipográfica e permitem-lhe um funcionamento coeso e consistente, mantendo a cor de um texto corrido inalterada. Tradicionalmente, apenas as versões indicadas para texto continham uma versão em versaletes mas, hoje em dia, podem encontrar-se em diversas variantes, incluindo nos itálicos (Pohlen, 2011).

Consoante as necessidades e propósitos, a estrutura de uma família poderá ampliar-se com novos pesos e variações. Atualmente, com a facilidade dos automatismos no desenvolvimento de interpolações e extrapolações a partir de um ou mais desenhos mestres, é possível obter-se rapidamente, por exemplo, um peso intermédio satisfatório. Ainda que necessite de verificação ou de pequenos ajustes posteriores, a ajuda da tecnologia digital acelera enormemente esses processos. Contudo, a forma e a função da extensão de uma família podem ser manifestadas em muitas direções diferentes e em vários níveis. No entanto, torna-se claro que os membros individuais de uma família necessitam de partilhar um ou mais atributos (Bil'ak, 2007). Famílias mais alargadas poderão conter, por exemplo, ainda mais variações estilísticas ao combinar elementos serifados com não serifados (*Sans-Serif*; *Semi-Sans*; *Semi-Serif* e *Serif*), variações de construção (formal ou informal), caracteres alternativos, símbolos e ornamentos, diferentes proporções verticais, como acontece com o tipo *Lexicon* de Bram de Does, que contempla duas versões com ascendentes e descendentes que variam de dimensão, ou incluir desenhos específicos para corpos diferentes, como no caso do tipo *Arno Pro* de Robert Slimbach, possuindo versões especificamente otimizadas para funcionarem em determinados corpos [fig. 3.36].

Os chamados tamanhos óticos estão relacionados com as técnicas e limitações da gravação/corte de punções da época pré-industrial. Já nessa altura, as formas das letras diferiam entre tamanhos, não por questões da técnica empregue (Smeijers, 2011a), mas porque os punccionistas entendiam perfeitamente que essas alterações contribuíam para um melhor funcionamento do texto impresso. Subtis variações nas proporções, contraste, peso e espaçamento propiciavam que o texto se lesse confortavelmente (Scaglione, 2012c). Embora possam variar de fundição para fundição, os corpos mais utilizados podem ser distribuídos da seguinte forma:

- texto pequeno (*Caption*): 6–8 pt.
- texto (*Text*; *Regular*): 9–14 pt.
- subtítulo (*Subhead*): 14–24 pt.
- título (*Display*): 24 pt ou mais.

### Arno Pro Caption Arno Pro Regular Arno Pro Subhead Arno Pro Display

Fig. 3.36 Tipo *Arno Pro* nas versões *Caption*, *Regular*, *Subhead* e *Display*, representadas no mesmo corpo para comparação de desenho.



Quando uma família tipográfica atinge uma grande quantidade de variações para além das mais comuns pode designar-se por superfamília, clã (Pohlen, 2011) ou sistema tipográfico. No entanto, na literatura o significado do prefixo «super» pode ter diversas interpretações, podendo manifestar-se pelo número alargado de glifos (adição de caracteres especiais, como ligaturas ou ir além do alfabeto latino), pelo número alargado de pesos, larguras, ou mesmo em diferentes variações estilísticas, como versões serifadas ou não serifadas (Sturm, 2011). A *Thesis*, de Luc(as) de Groot, é um bom exemplo disso, ao englobar várias dessas possibilidades em subfamílias. O tipo *Source Han Sans*, desenvolvido em parceria pela Adobe e Google, em 2014, engloba numa única fonte, para além dos caracteres latinos, gregos e cirílicos, os caracteres japoneses, coreanos e chineses, na vertente tradicional e simplificada. Todos estes elementos fazem com que, nesta família de sete pesos, cada fonte contenha um total de 65.535 glifos desenhados, o máximo suportado pelo formato *OpenType* (Belohlavek, 2014).

A expansão dos mapas de glifos e as extensões das famílias, cada vez mais frequentes nas últimas décadas, só foram possíveis pelos desenvolvimentos proporcionados pela tecnologia digital e os vários sistemas paramétricos criados. Como adverte Lo Celso (2000), só o tempo dirá se esta expansão veio para ficar ou se será apenas lembrada para a história da tipografia como uma característica dos nossos tempos.

## 2.4 Características funcionais

As características funcionais vinculam-se ao objetivo de um texto na página e ao tipo de letra usado no texto (Scaglione, 2012a).

Os tipos de letra podem ser classificados de diversas maneiras, no entanto, é comum a sua subdivisão em duas grandes categorias: os tipos para texto e os chamados tipos *display* [fig. 3.37]. Esta subdivisão, corrente entre os designers gráficos e de comunicação, pode ser entendida, distinguida e caracterizada segundo vários prismas: por questões de génese e tradição tipográfica, pelos usos, pela aplicação técnica, pelo modo de reprodução e ainda por modos de leitura e perceção.

De forma sintética, os tipos para texto aproximam-se mais da tradição, privilegiam a familiaridade e a transparência, isto é, o acesso rápido e com o menor esforço possível ao conteúdo de um texto. Os tipos *display*, para títulos ou extratexto (Sousa, 2002) afastam-se mais da tradição e dos modelos convencionais, privilegiando a aparência, a excentricidade da forma e o impacto visual.

Os tipos para texto têm a sua génese nos primórdios do desenvolvimento da imprensa, na tradição secular deixada pelo livro impresso e pelos modelos tipográficos convencionais. Essa tradição gerada pelos usos repetidos de desenhos de tipos específicos, baseados, por sua vez, em modelos caligráficos – na letra humanista – ajudou a criar um modelo mental das letras, uma espécie de matriz da forma básica das letras (Frutiger, 2002; Noordzij, 2009).

Como a própria designação sugere, os tipos para texto são utilizados

Tipo para texto

TIPCO  
DISPLAY

Fig. 3.37 Subdivisão dos tipos em duas grandes categorias. Acima o tipo *Bembo* como representante clássico de um tipo para texto. Abaixo o tipo *Sweet Rosie* como representante da categoria de tipos *display*.

para a composição de textos longos e, normalmente, seguem o padrão visual clássico, do ponto de vista formal, porque o seu objetivo é proporcionar uma leitura confortável. Diferentes modos de leitura parecem exigir diferentes abordagens projetuais, tanto no campo do design gráfico, como no design de tipos em específico (Tracy, 1986). Num texto de imersão, ou seja, de leitura contínua por um longo período de tempo, como acontece quando se lê um romance, por exemplo, valoriza-se o esforço mínimo e os processos automáticos ou inconscientes que levam o leitor a abstrair-se na totalidade das formas visuais e a concentrar-se no conteúdo daquilo que lê (Smeijers, 2011a; Unger, 2007). Deste modo, formas mais familiares, isto é, que estão mais próximas do imaginário coletivo, tornam-se mais adequadas para esse tipo de leitura específica. A familiaridade do leitor com as formas tipográficas, ou a influência do grau de habituação dos leitores na apreciação tipográfica, que Licko (como citado em Vanderlans, 1990) celebrou na expressão «os leitores leem melhor o que leem mais», leva à invisibilidade formal celebrizada por Warde (1995) no paradigma do cálice de cristal enquanto metáfora do mínimo esforço perceptivo. O processo de imersão na leitura promove um estado de repouso visual e previsibilidade, aquilo que Unger (2007) refere como silêncio da leitura, com vista ao máximo conforto. Morison (2004) defende que um tipo de letra só é bom quando muito poucos o notam. Henestrosa (2012b) corrobora, indicando que o design de tipos é uma atividade essencialmente conservadora. Assim, nos tipos para texto há um respeito pelas regras formais tradicionais e as inovações tipográficas apresentam-se mais visíveis nos detalhes de acabamento, remates, terminais, serifas, eixo e detalhes de proporção, mantendo a estrutura básica do alfabeto romano a que estamos habituados. Em termos de desenho, os tipos para texto geralmente necessitam de contraformas e espaçamentos mais amplos e implicam um maior rigor e dedicação do designer de tipos, por comparação com os tipos *display* (Henestrosa, 2012b). Por norma descartam-se os caprichos mais estilísticos, pois a prioridade é cumprir a sua função. Todos os elementos devem ser fluídos e nenhum deve interromper o processo de leitura, de maneira a que se produza o fenómeno de invisibilidade do desenho da letra através da uniformidade e da neutralidade. Como o número de palavras que abarcam é superior, maior também deve ser o cuidado com o espaçamento e as possibilidades combinatórias, por exemplo. Os tipos são usados em corpos que variam entre os 6 e os 14 pontos, embora os tipos para texto possam, por vezes, ser utilizados em situações que requeiram corpos maiores, como em títulos, logótipos ou sinalética.

Por seu turno, os tipos *display* conheceram a sua ascensão com a revolução industrial e as necessidades publicitárias, consequência de uma economia de consumo em crescimento amplo ao longo do século XIX. Nestes tipos, a expressão gráfica da forma da letra tem maior liberdade para se manifestar e prender a atenção do leitor. As suas formas já não se confinam ao padrão clássico convencionado, pois fatores como a familiaridade e a invisibilidade deixam de ser preponderantes. Por contraponto, os tipos *display* são especialmente vocacionados para uso em textos curtos e, normalmente,

seguem modos de leitura fragmentada, como em títulos, em publicidade ou logótipos, pois têm como principal função a sedução, atraindo a atenção imediata dos leitores para uma determinada mensagem. Inicialmente trata-se de um processo seletivo e fugaz através do qual o leitor assimila os códigos formais e imediatamente distingue a informação relevante da que não o é (Castro, 2011). Do ponto de vista do desenho, e comparativamente com os tipos para texto, os tipos *display* são, geralmente, menos exigentes. Como usam poucas palavras, o seu desenho tende a afastar-se dos padrões clássicos de legibilidade, podendo sacrificar-se o respeito pela tradição, em favor da sua atratividade (Henestrosa, 2012b). Segundo Scaglione (2012c), os tipos *display* podem desenhar-se mais estreitos e com espaçamento reduzido, uma vez que serão utilizados em corpos maiores. São usados em corpos superiores a 14 pontos embora, por vezes, possam ser utilizados em corpos menores. A consolidação da revolução digital trouxe novas possibilidades para a criação de tipos *display*, como a aplicação de filtros ou efeitos predefinidos nos *softwares* de edição gráfica, originando a inúmeras possibilidades formais e estilísticas, como diria Bringhurst (2004), das mais belas às mais bizarras.

Embora seja útil a compreensão desta subdivisão, aquilo a que Mandel (2006) apelidaria como *tipos para ler* e *tipos para ver* ou *letras-imagem*, as suas relações não ocorrem isoladas, interpenetram-se muitas vezes tão intimamente que se torna difícil delimitar uma fronteira entre elas. Convém relembrar que existem vários modos de leitura a conviver, por vezes, na mesma aplicação como, por exemplo, num jornal. Assim, apesar da referida subdivisão ser útil, estes dois modos de abordagem projetual não são absolutamente independentes. Sabe-se, no entanto, que às vezes um tipo para texto pode, devido a uma troca de função e escala, tornar-se um tipo *display*, um tipo para ver. No entanto, o contrário raramente se verifica, isto é, não é sempre evidente que um tipo *display* concebido como uma imagem intrínseca possa ser apropriado para texto contínuo (Mandel, 2006; Tracy, 1986). Outra diferença explorada no ponto seguinte relaciona-se intimamente com os modos de perceção, no ver e no ler, dicotomia que torna grande parte dos projetos de design interessantes. No design de tipos, não parece ser diferente.

As duas forças opostas – conservadorismo e renovação – parecem estar quase sempre presentes, em diferentes medidas, nas diversas situações de design e uso dos tipos de letra.

De facto, para que um tipo cumpra a sua função linguística e as suas formas sejam reconhecidas como letras, é necessário que se mantenham dentro do espectro conservador, de maior respeito pelo conforto do leitor. No entanto, ao cumprir uma função linguística, as formas visuais do tipo tornam-se invisíveis. Porém, para que a comunicação seja efetiva, não precisa de ser necessariamente linguística, existindo uma maior liberdade criativa, como defendem os autores da corrente desconstrutivista (Brideau, 2013).

No início da tipografia digital, dado o fascínio pelas novas tecnologias e suas possibilidades, a produção de tipos *display* aumentou exponencialmente. A produção de tipos para texto também aumentou, fazendo com que, mesmo nesses casos, se torne desejável algum cuidado na planificação

de famílias. A ideia de transparência absoluta, em si mesmo questionável, parece já não se enquadrar tão bem, num mercado internacional ávido pela diferença. Contudo, o grande desafio continua a estar na capacidade de os designers desenharem e produzirem tipos simultaneamente expressivos e legíveis em texto, num ato de equilíbrio entre a convenção e a personalidade, entre o familiar e o novo.

Por fim, mas não menos importante, saliente-se que as questões relacionadas com a forma como determinado tipo de letra se reproduz são de extrema importância, uma vez que as particularidades dos suportes e meios utilizados variam significativamente.

## 2.5 Legibilidade e leitura

Estudar as formas tipográficas e a sua legibilidade implica conhecer e perceber um conjunto de fatores que influem no modo como são percecionadas. Legibilidade é o que torna as formas das letras reconhecíveis, para que não se confundam com outras (Willen & Strals, 2009). Ao longo dos tempos, o conceito tem vindo a estabilizar-se para se referir à facilidade com que a descodificação de símbolos em significados é conseguida e as medidas que visem melhorar esse processo voltam-se para uma maior legibilidade. Em tipografia e no design de tipos, legibilidade é o termo que designa uma qualidade desejável nos tipos de letra, quaisquer que sejam as suas formas (Sousa, 2002). Essa qualidade varia consoante os contextos e usos. O conceito de legibilidade é um processo dinâmico em si, podendo alterar-se em virtude de fatores como a ideologia radical, a pureza formal ou a capacidade de adaptação do olho humano a novas formas (Castro, 2011). Como refere Smeijers (como citado em Coles, 2006), para se avaliar a legibilidade de algo é imperativo conhecer o seu propósito e as circunstâncias em que o processo de leitura terá lugar. Assim, é necessário conhecer o que é para ser lido, porque vai ser lido, quem o vai ler, quando e onde o vai ler.

### 2.5.1 Legibilidade e leiturabilidade

Na literatura tipográfica, principalmente de tradição anglo-saxónica, duas terminologias, com sentidos diferentes, mas interligadas, são constantemente utilizadas na apreciação tipográfica: a legibilidade (*legibility*) e a leiturabilidade<sup>19</sup> (*readability*). Embora a legibilidade e a leiturabilidade não sejam o objetivo primordial desta investigação, dado que representam áreas

<sup>19</sup> Leiturabilidade (leitura+habilidade) é um neologismo que se adota como tradução de *readability* (*read+ability*). Embora a palavra ainda não conste dos dicionários de Português, a sua utilização já se efetua há algum tempo em Português do Brasil, encontrando também paralelo no castelhano (*lecturabilidad*). Há ainda alguns autores e professores nacionais que a utilizam, como é o caso de Jorge dos Reis (FBAUL) ou Luís Moreira (IPT). Também Carolina Ferreira, na sua recente dissertação de mestrado apresentada à FBAUP, em 2014, intitulada *Formas (In)visíveis: A influência da forma das serifas na legibilidade de textos longos*, defende o seu uso. Como diria Libânio da Silva, «se está consagrado pelo uso, o uso faz lei».

de investigação por si só, é importante compreender a sua distinção, uma vez que se relacionam com as intenções dos designers de tipos.

Em *Letters of Credit: A view of type design*, o tipógrafo Walter Tracy propõe a seguinte distinção:

Legibility, then, refers to perception, and the measure of it is the speed at which a character can be recognized; if the reader hesitates at it the character is badly designed. Readability refers to comprehension, and the measure of that is the length of time that a reader can give to a stretch of text without strain.<sup>20</sup> (1986, p. 31)

Em síntese, o termo legibilidade relaciona-se com a perceção visual e a descodificação de símbolos individuais, ou seja, das formas de cada carácter. Leiturabilidade (*readability*), por sua vez, é um conceito mais amplo, que se relaciona com a facilidade, conforto e um conjunto de fatores, como a economia ou a velocidade, que poderão influenciar na compreensão de um determinado texto. Nesse sentido, a legibilidade pode influenciar a própria leiturabilidade, ou seja, a «qualidade» da leitura, enquanto atividade cultural multifacetada (Unger, 2007).

Em Portugal, o termo legibilidade aglutina, frequentemente, os dois conceitos ingleses (Silva, 2008) como, de resto, acontece noutras línguas (Unger, 2007). No entanto, dada a especificidade da área em estudo e tendo em conta a possibilidade de distinção entre os dois conceitos utiliza-se, nesta investigação, sempre que necessário, a subdivisão acima enunciada.

Referindo-se à caligrafia, o poeta Robert Bridges (com citado em McLean, 2000) definiu legibilidade nos seguintes termos:

True legibility consists of the certainty of deciphering; and that depends not on what any one reader may be accustomed to, nor even on the use of customary forms, but rather on the consistent and accurate formation of the letters.<sup>21</sup> (p. 42)

O autor referia-se especificamente à caligrafia, mas o mesmo se aplica aos tipos que usamos no quotidiano. McLean (2000) refere que este aspeto da «certeza da decifração» é verdadeiramente importante para a legibilidade. Em tipografia, são ampliadas a legibilidade e a leiturabilidade é ampliada se as letras forem fáceis de se distinguir umas das outras. A «certeza da decifração» confere um significado positivo e mensurável à legibilidade. Tracy (1986) exemplifica: «The characters in a particular sans-serif face may

20 TL «Legibilidade, então, refere-se à perceção, e a sua medida é a velocidade à qual um carácter pode ser reconhecido; se o leitor hesitar perante o carácter, então ele está mal desenhado. Leiturabilidade refere-se à compreensão, e a sua medida é a quantidade de tempo que um leitor consegue dedicar a um excerto de texto sem demasiado esforço.»

21 TL «A verdadeira legibilidade consiste na certeza da decifração; e esta certeza depende não daquilo a que cada leitor está acostumado, nem da utilização de formas usuais, mas da consistência e precisão da forma das letras.»

be perfectly legible in themselves, but no one would think of setting a popular novel in it because its readability is low»<sup>22</sup> (p. 31). Apesar do argumento de Tracy não se basear em dados científicos, gerando até controvérsia e alimentando discussões, a experiência empírica evidencia o seu ponto de vista. Isso mesmo se pode constatar na maioria dos livros, jornais ou *web*, onde o uso de tipos de letra serifados é mais comum em textos longos. Outros autores consideram que os tipos sem serifa são considerados intrinsecamente menos legíveis do que os serifados. Tem sido argumentado que as serifas promovem uma ênfase horizontal, que ajudam a ligar as letras para formar palavras (facilitando assim a leitura), a manter as letras a uma certa distância umas das outras e a guiar os olhos ao longo de cada linha. As formas tipográficas serifadas possuem uma maior individualidade sendo, nesse sentido, mais facilmente diferenciáveis umas das outras (em particular nas suas metades superiores, que usamos para reconhecer as palavras) do que nos tipos sem serifa. No entanto, como alerta Reynolds (1988), as investigações científicas não têm encontrado diferenças significativas na legibilidade dos tipos de letra com ou sem serifas.

Dos vários fatores que poderão afetar a legibilidade e a leiturabilidade de um tipo de letra destacam-se: os fatores tipográficos, como as características de um tipo, a forma, a dimensão, o contraste ou a cor do texto; os fatores relativos ao observador/leitor, como a familiaridade com os desenhos dos caracteres, o ângulo de visão, as suas capacidades visuais, a distância a que se encontra, o tempo de exposição ou o movimento e ainda os fatores relacionados com o ambiente e os meios de aplicação (ecrã, página impressa), dimensão e níveis de iluminação.

Assim, para que um texto seja lido nas melhores condições, a legibilidade e a leiturabilidade devem ser tomadas em consideração, quer pelo designer de tipos, quando projeta e testa as suas fontes, quer pelo designer que as utiliza.

### 2.5.2 As investigações em torno da legibilidade e do processo de leitura

Desde o final do século XIX, uma parte substancial das investigações em legibilidade tem sido desenvolvida por investigadores da área da Psicologia Cognitiva, encontrando-se geralmente desligadas da prática tipográfica (Lund, 1999). No período mais atual da tipografia digital, a maioria das investigações tem como preocupação as características visuais ou cognitivas fundamentais, tais como o tamanho (Legge & Bigelow, 2011), a frequência lexical (Grainger & Segui, 1990), a frequência espacial (Paterson, McGowan, & Jordan, 2013), o fenómeno de *crowding*<sup>23</sup> (Pelli & Tillman, 2008; Pelli,

22 TL «Os caracteres de um tipo de letra sem serifa podem ser perfeitamente legíveis em si, mas ninguém pensaria em utilizá-los na publicação de um livro popular porque a sua leiturabilidade é baixa.»

23 O fenómeno de *crowding* refere-se ao facto de a acuidade visual à distância para letras em grupo, ser menor, tendendo a confundir-se umas com as outras, do que a acuidade visual para letras isoladas.



Tillman, Su, Berger, & Majaj, 2007) e da leitura na visão periférica (Legge, Mansfield, & Chung, 2001). Concentram-se, portanto, mais em áreas multidisciplinares da linguística, ciências sociais e médicas ignorando, quase por completo, as especificidades intrínsecas do desenho do tipo de letra empregue nessas investigações. Talvez por esse motivo, os designers desconfiem dos resultados encontrados, principalmente quando pretendem chegar a conclusões definitivas e universais, abordagem que é considerada irrealista pela comunidade de Design (Beier, 2009). Já Tinker (1944) havia verificado que, dependendo do método utilizado nos testes sobre a legibilidade aplicados a um mesmo tipo de letra, os resultados diferiam. Como refere Lupton (2004a), cada estudo isola e testa certas variáveis, como o estilo particular de um tipo, o tamanho da linha, etc. Embora esta atitude seja racional e científica, o processo é também problemático, uma vez que as variáveis tipográficas interagem umas com as outras e o isolamento de uma parte do sistema terá, inevitavelmente, repercussões noutras (Beier, 2012; 2013).

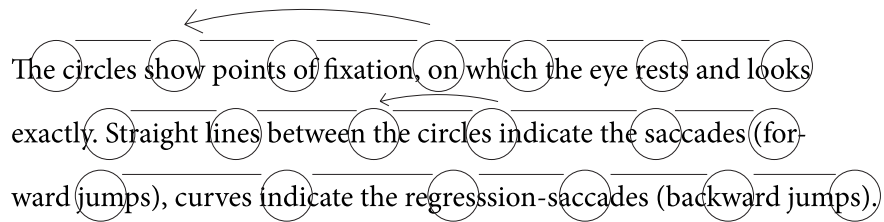
Assim, nas últimas décadas, a investigação em legibilidade começou a angariar também a atenção de investigadores interessados pelo estudo da performance tipográfica, mas também das particularidades do design do tipo de letra nesse processo (Beier & Larson 2010; Bessemans 2012; Chahine, 2012; Dyson 2011; Morris, Aquilante, Yager, & Bigelow, 2002).

O objetivo desta contextualização não passa por abordar a questão das investigações em legibilidade tipográfica com profundidade, uma vez que a mesma já foi tema de diversas investigações académicas e constitui uma área de investigação própria, como comprova a tese de doutoramento de Ole Lund (1999), para a Universidade de Reading, intitulada *Knowledge Construction in Typography: The case of legibility research and the legibility of sans serif typefaces*. Interessa aqui resumir de forma sintética as principais teorias e resultados sobre o fenómeno da leitura. Os estudos relativos ao que acontece quando lemos foram sempre polémicos devido à dificuldade em se obter informação sobre o que realmente ocorre durante o ato da leitura e também pelo desconhecimento acerca do modo como funciona o cérebro nessa tarefa (Beier, 2012; Jury, 2007). A maior parte do que se conhece sobre a perceção das palavras decorre de fatores fisiológicos e psicológicos e da experiência adquirida ao longo de anos de evolução da tipografia. Determinadas afirmações sobre essa perceção têm carácter empírico, outras foram alvo de estudos científicos validados e refutados ao longo dos tempos. Apresenta-se, de seguida, algumas dessas descobertas.

*Os seres humanos percecionam as formas dos caracteres devido à luz refletida ou emitida por elas.*

Como se referiu anteriormente, as condições de aplicação (materiais; impressão; ecrã) e os fatores ambientais são fundamentais para uma correta decifração (Luckiesh & Moss, 1941; Preston, Schwankl, & Tinker 1932; Stanton & Burt, 1935).

Fig. 3.38 Fixações e movimentos sacádicos durante o processo de leitura. (Hochuli, 2008, p. 9)



*O processo de leitura não é homogêneo, nem linear.*

O movimento do nosso olhar ocorre através de pequenos saltos, chamados de *movimentos sacádicos*, capazes de compreender entre 5 a 10 letras, ou seja, entre 1 e 3 palavras (Tinker, 1965). Esses saltos variam em períodos de fixação, isto é, momentos de pausa, onde o leitor fixa um pequeno número de caracteres até saltar para um novo ponto de fixação (Larson, 2004; Unger, 2007). Durante a fixação são nitidamente focadas, em média 3 letras, sendo as restantes adivinhadas pelo contexto [fig. 3.38]. Vários estudos determinaram que as fixações não ocorrem nos espaços entre as palavras, que ignoram pequenos elementos conectivos e, portanto, cada movimento começa ou termina no meio de uma palavra (Hochuli, 2008). Quanto mais experiente for o leitor, maior serão a sua bagagem linguística e a memória visual referencial, contribuindo para a diminuição dos tempos de fixação e para o aumento dos saltos feitos na leitura (Beier, 2009; Hochuli, 2008; Larson, 2004; Unger, 2007). Esta linha de pensamento encontra paralelo nas várias acessões sobre a familiaridade, o grau de habituação e invisibilidade das formas tipográficas que Stanley Morison e Beatrice Warde apreçoaram. No processo de leitura ocorrem ainda os movimentos regressivos, que se verificam quando não se consegue decifrar corretamente uma palavra e se torna necessário voltar atrás no fluxo de leitura para a perceber novamente (Larson, 2004; Unger, 2007).

*Durante a leitura, os nossos olhos percorrem com maior atenção a metade superior das letras (Javal, 1878).*

Daqui se depreende que, quanto mais distinto for o desenho das formas superiores das letras, mais facilmente elas serão decifradas [fig. 3.39]. As palavras compostas com letras em caixa baixa, pelas particularidades dos seus componentes, traços, curvas, ascendentes e descendentes, oferecem uma maior variação na forma de contorno da palavra, produzindo maiores pistas quanto ao seu reconhecimento. As letras em caixa alta, devido à limitação de altura, assim como palavras constituídas apenas por caixas baixas limitadas pela altura-x tornam o processo de decodificação mais árduo [fig. 3.40]. Embora os tipos com serifa sejam considerados por muitos designers como intrinsecamente mais legíveis (McLean, 2000), uma vez que estas parecem contribuir para uma melhor certeza de decifração, a investigação científica associada ao debate da presença ou ausência de serifa para melhorar a legibilidade é controversa, não existindo conclusões contundentes sobre o assunto, como Arditi e Cho (2005) concluíram.

## legibilidade

## regionalidade

Fig. 3.39 A metade superior das letras concentra um maior número de traços distintivos do que a sua metade inferior. Com os traços ascendentes tapados é quase impossível decifrar o texto (Hochuli, 2008).

# TIPOGRAFIA

## Tipografia

*A leitura é efetuada pelo reconhecimento de palavras inteiras* (Cattell, 1886).

Para o autor, a leitura letra por letra ocorre apenas quando uma palavra (forma) desconhecida é encontrada. O mesmo autor demonstrou também que um texto coerente é lido com maior rapidez do que um texto escrito de forma aleatória. As descobertas de Cattell foram ainda corroboradas por Erdmann e Dodge (1898), quando descobriram que as proporções familiares e os contornos característicos de uma palavra são mais importantes do que os seus componentes. Na mesma linha de reflexão encontra-se ainda Huey (1908), que defendeu que durante a leitura percebemos as palavras exclusivamente como totalidades, sem reconhecer as letras individuais. Esta ideia da superioridade do efeito da palavra sobre o desenho ou forma dos caracteres isolados ainda é hoje tida em consideração pelos designers de tipos, embora o conceito esteja atualmente, para a ciência, desatualizado face às recentes descobertas.

Mais tarde, outros estudos revelam o extremo oposto.

*O processo de leitura baseia-se somente no reconhecimento letra a letra* (Gough, 1972; Sperling, 1963).

Porém, no final do século XX, as investigações potenciadas pelos desenvolvimentos tecnológicos associados à capacidade de registo dos movimentos oculares apontam para que o processo de reconhecimento de palavras seja mediado também pela fácil identificação dos seus componentes, as letras, ocorrendo simultaneamente.

Fig. 3.40 A teoria de reconhecimento de palavras inteiras baseia-se no contorno característico que as letras minúsculas formam com maiúsculas, ascendentes, descendentes e altura-x (Hochuli, 2008).

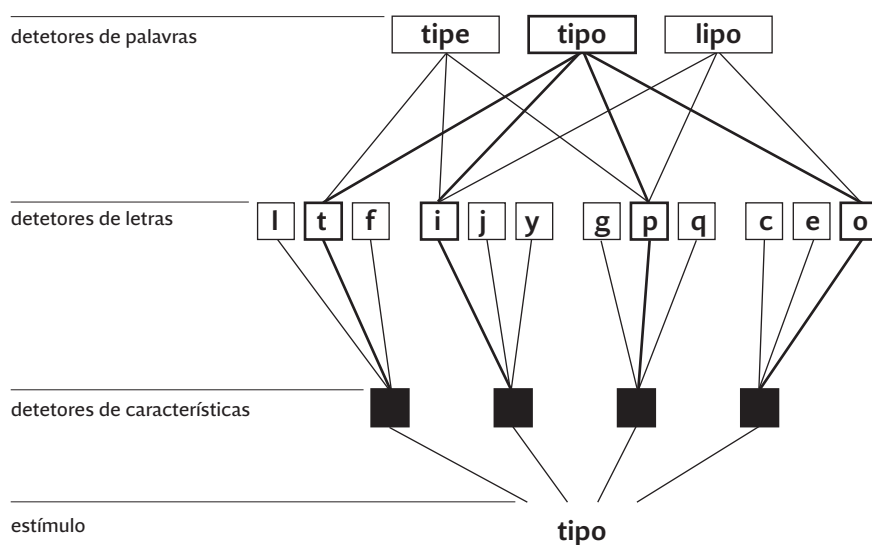


Fig. 3.41 Modelo de reconhecimento paralelo da letra (Larson, 2004).

Como escreve Larson (2004): «Word shape is no longer a viable model of word recognition. The bulk of scientific evidence says that we recognize a word's component letters, then use that visual information to recognize a word»<sup>24</sup> (para. 47). O autor refere-se ao modelo científico atualmente mais consensual na Psicologia Cognitiva, o modelo de Reconhecimento Paralelo da Letra (*Parallel Letter Recognition*) [fig. 3.41]. Segundo Beier (2009), este modelo desenvolve-se através da deteção de características formais construtivas das letras (horizontais, verticais e curvas), informação essa que, posteriormente, é percecionada para a identificação das letras, levando ao reconhecimento de palavras. Este terceiro nível ainda não está totalmente compreendido, identificando-se dois modelos: um que releva a deteção de palavras através da combinação de letras reconhecidas, quer através do modelo de reconhecimento de padrões, quer através do modelo de deteção de características distintivas, como os seus traços construtivos (Nedeljković, Puškarević, Banjanin, & Pinčjer, 2013); e outro que indica as influências lexicais, de contexto, como fundamentais nesse reconhecimento (McClelland & Rumelhart, 1981). Estas dificuldades de compreensão do processo de leitura demonstram a pertinência de uma maior investigação relativamente aos aspetos biológicos e neurológicos da leitura e ao possível contributo do design de tipos para esse processo.

### 2.5.3 Considerações de legibilidade para o design de tipos

O grau de legibilidade de um tipo depende de um compromisso entre inúmeros fatores. É muito difícil, mesmo com tecnologia avançada, ser-se preciso acerca da legibilidade de um tipo de letra, principalmente porque o leitor e as circunstâncias de leitura estão em constante alteração. Não existe, contrariamente ao que seria de esperar, um tipo universalmente legível. Alguns tipos de letra podem utilizar-se em diferentes aplicações mantendo-se legíveis, enquanto outros são otimizados para uma situação de leitura muito específica. As opções e decisões que os designers de tipos terão que tomar no desenho de um tipo, assim como os designers gráficos com vista à sua correta aplicação, dependem destes fatores. No entanto, e apesar das singularidades de cada projeto, há aspetos comuns no desenho das letras que devem ser tidos em conta para que, depois de composto, o texto se torne mais legível.

Nesta secção, resumem-se as principais características que afetam a legibilidade, incidindo particularmente naquelas que surgem debaixo do controlo do designer de tipos e que resultam de um somatório de contributos de vários autores (Ahrens, 2008; Beier, 2012; Beier & Larson, 2010; Bessemans, 2012; Ferreira, 2014; Foster, 1980; Gaultney, 2001; Gluth, 1999; Henestrosa, Meseguer, & Scaglione, 2012; Hochuli, 2008; Martins, 2014).

24 TL «A forma da palavra deixou de ser um modelo viável de reconhecimento de palavras. A maior parte da evidência científica diz que reconhecemos componentes de letras de uma palavra, e em seguida, usamos essa informação visual para reconhecer uma palavra.»

### Ascendentes, descendentes e altura-x

A relação entre estes três parâmetros tem sido sugerida entre os designers de tipos como determinante para a legibilidade, principalmente em tamanhos pequenos. A presença de ascendentes e descendentes pronunciados ajuda no reconhecimento de palavras (Spencer, 1969; Watts & Nisbet, 1974). Assim, facilita-se a distinção entre um *h* e um *n*, por exemplo (Hochuli, 2008). No entanto, se um tipo tem os extensores demasiado compridos, isso significa que terá uma altura-x menor e necessitará de uma maior separação entre linhas. Em corpos menores ou em aplicações editoriais onde a economia de espaço é relevante, as descendentes podem ser menores do que as ascendentes, sem causarem problemas de legibilidade (Hutt, 1960; Unger, 2007) e a altura-x enfatizada (Bigelow & Day, 1983; Tracy, 1986). Uma altura-x demasiado pequena torna difícil o discernimento das letras. Nesse sentido, se os extensores forem demasiado curtos, torna-se difícil distinguir um *n* de um *h* ou um *o* de um *p* ou *q*. Quando a técnica de aumentar a altura-x e diminuir os extensores ultrapassa um limite de segurança, a legibilidade diminui em vez de aumentar, comprovando-se a relação de interdependência destas variáveis [fig. 3.42].

### Contraste

Em geral, não é consensual entre os designers que um maior ou menor contraste entre traços possa interferir na sua legibilidade. Alguns indicam que a redução de contraste é favorável em corpos para texto (Rehe, 2000; Weidemann, 1985), outros são da opinião de que descuidar o contraste poderá limitar a legibilidade (Tschichold, 1970), no sentido em que um maior contraste reforçaria a individualidade de cada letra, tornando-as mais facilmente decifráveis.

Em corpos pequenos a redução do contraste é um dos mais importantes e, por vezes, o único ajuste a efetuar (Ahrens, 2008). As linhas, mais do que as hastes, necessitam de ser alargadas para não desaparecerem. Principalmente por razões técnicas de reprodução, a redução do contraste foi uma das características principais de vários tipos utilizados em jornais no início do século XX (Lawson, 1990). Os traços foram engrossados para proporcionar à letra uma impressão mais forte e duradoura, ao mesmo tempo que previam, de forma compensada, possíveis limitações das máquinas impressoras de alta velocidade, como a redução do nível de tinta, por exemplo. Frequentemente, são também usadas pequenas incisões ou armadilhas de tinta nas junções de traços quando se encontram em ângulo apertado. Como refere Martins (2014), à medida que o tamanho se torna mais pequeno, menor deverá ser também o contraste entre os traços. A diferença de espessura entre traços finos e grossos atinge uma sua expressão máxima nos tipos para títulos ou *display*, onde a reprodução dos traços mais finos não causa problemas. Nestes casos, as formas e os espaçamentos podem ser mais condensados do que nos tipos destinados a texto ou tamanhos pequenos [fig. 3.43].

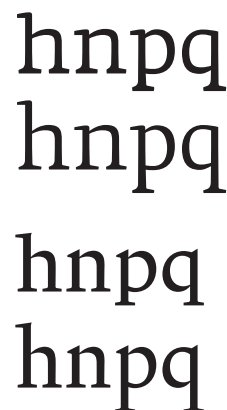


Fig. 3.42 Variações de ascendentes e descendentes. Em cima, o tipo *Fedra* nas variantes *Serif A* e *Serif B*. Em baixo, o tipo *Lexicon*, nas variantes *No1* e *No2*.



Fig. 3.43 Variações de contraste. O tipo *Minion Pro* nas variantes *Caption* (em cima) e *Display* (em baixo).

### Cor e peso

São vários os estudos que sugerem não existir uma diferença clara quando se compara a legibilidade entre caracteres de diferentes pesos, embora os leitores demonstrem uma preferência pelos caracteres com traços mais grossos (Spencer, 1969). No entanto, um peso mais extremo pode também comprometer a forma da letra e, por consequência, a leitura poderá ser afetada, caso os espaços positivos e negativos não estejam compensados e equilibrados. Segundo Rehe (1974), o peso ideal de uma letra para um corpo de texto seria uma relação onde a largura do traço representasse cerca de 18% do tamanho total da largura ou da altura da letra. O mesmo autor refere ainda a importância de se evitarem os extremos.

Quando o objetivo é a consistência, os tamanhos pequenos são mais pesados, para que mantenham a mesma cor e aparência na página (Ahrens, 2008). Quanto menor for o tamanho do texto a ser reproduzido, maior será a cor tipográfica percebida [fig. 3.44]. Isto fica a dever-se a uma diminuição do contraste, embora também seja recomendável aumentar levemente a espessura dos traços (Scaglione, 2012c).



Fig. 3.44 Alteração de peso.  
Tipo *Monotype Garamond* em 6,  
8 e 24 pontos.  
(Ahrens, 2008, p. 47)

### Desenho das serifas

Todas as evidências e teorias apontam para que na origem das serifas não tenha estado qualquer preocupação de legibilidade ou adaptação às capacidades cognitivas humanas. Pelo contrário, a sua origem parece ter estado meramente ligada ao uso de determinadas ferramentas de escrita manual (Catich, 1991; Pohlen, 2011). Apesar de ser geralmente aceite a ideia de que os tipos com serifas são mais legíveis para textos longos, por permitirem um efeito visual de maior ligação entre caracteres e palavras e, consequentemente, uma leitura menos fatigante para o olhar, promovendo ainda uma maior continuidade na leitura das letras, diversas investigações científicas e empíricas mostram que essa assunção não é consensual (Lund, 1997). Do ponto de vista do seu desenho, as serifas relacionam-se de perto com as linhas finas e devem alterar o seu peso de forma similar. As serifas têm que ser engrossadas em tamanhos menores para não perderem a sua presença face ao olhar (Ahrens, 2008). As serifas pesadas (egípcia, quadrada) podem comprometer a legibilidade (Spencer, 1969) ao concorrerem com as restantes formas por protagonismo, no entanto, em determinados ambientes de produção, as serifas podem ajudar a manter melhor as suas formas, ao ampliar a distinção das letras, contribuindo assim para melhorar a legibilidade. Em suma, não há ainda verdade absoluta que permita afirmar que as serifas tornam um tipo mais legível.



### Características distintivas dos caracteres

Como já se referiu, a legibilidade é ampliada nos tipos onde se consegue distinguir facilmente uma letra de outra. Foster (1980) recomenda a ênfase nas características distintivas dos tipos que promovem uma rápida e precisa discriminação dos caracteres. De acordo com Gaultney (2001), a metade superior das palavras e o lado direito das letras são fundamentais no processo de reconhecimento, por serem locais onde é possível identificar rapidamente características individuais. Nesse sentido, um tipo modernista geométrico, como o *Futura*, com formas das letras semelhantes entre si, é menos legível do que um renascentista, como o *Garamond* (Watts & Nisbet, 1974).

As características distintivas podem ser visualizadas nos caracteres que contêm aspetos visuais pronunciados. Assim, a atenção inicial deverá centrar-se nas caixas altas R, T e W e nas caixas baixas a, e e g (Craig & Bevington, 1999). Nos tipos caligráficos, o I e o T são frequentemente difíceis de distinguir e, por vezes, o S e o J também [fig. 3.45].

### Contraformas

Estudos revelam que quanto maior for a área relativa a um espaço fechado na letra, maior será a sua legibilidade. A letra a ou e, por exemplo, pode ser mais legível, se o olho for aumentado tornando a letra mais luminosa e, inversamente, menos legível se esta contraforma for diminuída. Torna-se difícil a distinção entre as partes do tipo e recorte da letra, desde logo na sua identificação e leitura como acontece, por vezes, em algumas transformações para itálico ou *bold*. Por norma, devem evitar-se extremos lumínicos quando usamos um tipo para compor texto, pois tornam a leitura mais cansativa para o leitor. A configuração destas contraformas é igualmente significativa, já que culmina diretamente no reconhecimento e distinção das letras – variando as formas, pode-se contribuir para o aumento da legibilidade (Gluth, 1999). A contraforma de um u deve ser mais estreita do que no n para que pareça igual, pois a luminosidade que surge de cima é percebida como superior à que surge de baixo [fig. 3.46]. Normalmente, em corpos mais pequenos, a largura da letra necessita de ser aumentada, para compensar o aumento do contraste que leva à diminuição das contraformas (Ahrens, 2008; Hochuli, 2008).

### Junções

Em todos os tamanhos, e mesmo que o desenho tenha como intenção ser monolinear, os traços das letras devem ser afilados quando se encontram num ângulo apertado [fig. 3.47] (Ahrens, 2008). A dimensão da compensação depende, entre outros fatores, do tamanho do tipo. Para além de questões perceptivas, há também razões técnicas que justificam o aumento do espaço vazio dentro de um ângulo. As armadilhas de tinta são colocadas para evitar o excesso de tinta que ocorre nos limites das formas. Essas armadilhas foram

RTW aeg lii  
RTW aeg li l  
*J J*

Fig. 3.45 Características distintivas visualizadas nos tipos Adobe Garamond Pro, Futura e Snell Roundhand.

u n  
U N

Fig. 3.46 A contraforma de um u deve ser mais estreita do que a contraforma do n para que pareçam iguais. Tipo *Univers*.

n n

Fig. 3.47 Exemplo de junção sem afilamento e de junção afilada. Tipo *Futura*.

essenciais para combater as vicissitudes na impressão com tipos móveis. Hoje em dia, continuamos a assistir ao seu uso, por vezes até com um critério estilístico enfatizado. No entanto, com o avanço tecnológico, pensa-se que estes ajustes serão cada vez menos necessários.

### Formas familiares

Em tipografia, invisibilidade e familiaridade caminham lado a lado (Ferreira, 2014). As formas familiares são mais legíveis do que as desconhecidas (Watts & Nisbet, 1974), porque o nosso cérebro está condicionado para reconhecer formas já anteriormente adquiridas. Portanto, para que um tipo seja legível, deve manter as suas formas dentro desse espectro (Ferreira, 2014; Gaultney, 2001). São precisamente estas limitações que fazem do design de tipos uma tarefa tão difícil quanto encantadora. O importante é reconhecer que, neste processo, existe uma subtil fronteira entre o ideal e o exagero. Esse estado de harmonia formal dependerá de uma qualidade que não é definível com exatidão e que deve ser intuída pelo próprio designer de tipos (Kinross, 2004). Para Hochuli (2008) e Unger (2007), muita dessa intuição tem por base um conjunto de correções óticas aplicadas às formas das letras. De facto, na tipografia, o olho humano deve ter sempre a última palavra e não a geometria. Como refere Henestrosa, Meseguer e Scaglione (2012): «De hecho el único factor fundamental en el que todos los diseñadores de tipos coinciden es en la importancia del ojo, algo que se aprende e se educa pero que no se enseña»<sup>25</sup> (p. 9).

Pretendeu-se neste ponto abordar as principais características estruturais e estilísticas que poderão contribuir para melhorar a legibilidade de um tipo de letra e que se encontram à disposição do designer de tipos, apesar de se reconhecer a existência de outros fatores. A opção metodológica de não abordagem prende-se com o seu carácter macrotipográfico. Ainda assim, não deixam de ser fatores que poderão igualmente contribuir para influenciar, positiva ou negativamente, a legibilidade de um texto – a composição, o alinhamento, a entrelinha, o comprimento das linhas, entre outros. Aos designers gráficos caberá a tarefa de saber retirar o maior proveito de cada fonte.

25 TL «Na verdade o único fator fundamental em que todos os designers de tipos concordam é na importância do olho, algo que se aprende e se educa, mas não se ensina.»

### 3 Produção de fontes

Nem sempre é fácil encontrar informação sobre a criação de fontes. Algumas referências incluem dados úteis, mas surgem, em grande parte dispersas e, por vezes, com informações datadas pela tecnologia. As metodologias praticadas são tão únicas e individuais como os designers que as praticam.

Este ponto pretende dar resposta à pergunta: Como se produz uma fonte? Constatou-se que, sobre esta temática, escasseiam reflexões produzidas em português. Assim, após a identificação de referências em suporte escrito e na *web*, passando por fóruns de discussão e contacto com especialistas, resumem-se aqui os principais pressupostos envolvidos no desenvolvimento e produção de uma fonte digital.

Para além de não existir um tipo universalmente legível, não existe também um processo padronizado para a produção de uma fonte, dada a existência de uma variedade de fatores específicos inerentes a cada projeto. Desenhar uma fonte não é um processo linear. Mesmo seguindo um conjunto de passos metodológicos, é um trabalho que requer uma avaliação contínua de cada ação antes de se avançar, evitando os erros e um consequente aumento de tempo despendido no processo. Neste ponto, apresentam-se as diferentes etapas consideradas transversais a qualquer projeto no âmbito da produção de uma fonte, analisadas as referências disponíveis.

#### 3.1 Questões iniciais

Ao design de tipos e produção de fontes subjaz um conjunto de questões iniciais que implicam, desde logo, investigação e reflexão. Relacionam-se com a análise de requisitos e atributos, como a definição de objetivos (conceituais, formais, funcionais, técnicos e estéticos), mas também com decisões de produção. Desenvolver um tipo de letra pode tornar-se uma longa viagem, sendo prudente ter-se uma visão clara da sua finalidade (Clarke, 2014). Torna-se assim relevante procurar responder a algumas questões no sentido de conduzir todo o processo da melhor forma possível. Como refere Scaglione (2012a):

Planificar el diseño de una fuente para un determinado tipo de reproducción nos ofrece información valiosísima acerca de la apariencia de las formas, la necesidad o no de trampas de tinta o los límites razonables del contraste de la familia tipográfica.<sup>26</sup> (p. 22)

##### *Qual o seu uso?*

Esta questão tem como objetivo definir os limites do projeto, explicitando o seu uso e função primordial. No sentido de uma resposta mais completa,

<sup>26</sup> TL «Planificar o design de uma fonte para um determinado tipo de reprodução oferece valiosíssimas informações sobre a aparência das suas formas, a necessidade ou não de armadilhas de tinta ou os limites razoáveis do contraste da família tipográfica.»

torna-se necessário refletir sobre um conjunto de outras questões que lhe estão associadas. Como e onde serão usadas as fontes (livros; sinalética; periódicos; revistas; etc.)? Como se reproduzirão (*offset*; rotativa; ecrã; etc.)?

A finalidade para a qual a fonte é produzida condiciona as decisões tomadas pelo designer ao longo do processo. O método de reprodução constitui uma questão técnica e funcional que terá repercussões formais. Uma fonte para a *web* apresenta determinadas compensações que a diferenciam da vertente desenvolvida para impressão como, por exemplo, as instruções de *hinting*.

#### *Quais os requisitos especiais?*

Pretende-se, com esta questão, aprofundar o primeiro nível de condicionantes. No caso de uma fonte produzida para jornais, por exemplo, torna-se necessário decidir se o desenho será para o corpo de texto ou para títulos. Assim, é fundamental especificar a sua forma e função. Como refere Scaglione (2012a), a função de cada parte do conteúdo contém informação bastante específica no que diz respeito às suas formas.

#### *Questões estéticas?*

Como refere Bringhurst (2004, p. 17), «typography exists to honor content»<sup>27</sup>. Nesta questão, a essência tipográfica relaciona-se intimamente com os conteúdos que transmite. É importante perceber que a aparência das letras transfere propriedades às peças gráficas, propriedades essas inerentes à própria cultura visual do indivíduo e de toda a sociedade (Scaglione, 2012a).

As decisões de produção permitem estabelecer qual a dimensão global do projeto facilitando, por conseguinte, a definição de cada uma das etapas. Para além disso estimulam a criação de uma família tipográfica, entendida como uma unidade de desenho fechada e não como uma soma de fontes independentes. A extensão e complexidade do projeto estabelece-se a partir dos papéis que se espera que a tipografia cumpra. Assim, torna-se igualmente pertinente responder a questões de produção:

#### *Qual a extensão da família e quantos estilos são necessários?*

A resposta a esta questão varia consoante o projeto. No entanto, as características mais comuns a ter em conta são: o peso, a largura, o contraste os tamanhos óticos e a necessidade de itálicos ou redondas inclinadas.

#### *Qual a definição do mapa de caracteres para cada variante? Em que idioma(s) será implementada a fonte?*

Conhecer de antemão o propósito linguístico da fonte ajuda a planificar o projeto e o mapa de caracteres para cada estilo. Quais os sistemas de escrita e línguas suportados? Para além da questão linguística, é preciso determinar a quantidade de refinamentos tipográficos necessários para o uso pretendido. Nesta categoria entram algumas possibilidades que rapidamente multipli-

27 TL «A tipografia existe para honrar o conteúdo.»

cam o número de glifos a desenhar, como a necessidade de versaletes, distintos desenhos de algarismos, caracteres alternativos, glifos não alfabéticos e matemáticos, entre outros (Scaglione, 2012b).

*Que sistema(s) operativo(s) e software(s) requer a instalação dessas fontes?*

Esta questão remete para a implementação, para a necessidade de se acautelar, desde o início, um conjunto de cenários concordantes com a fim pretendido. Torna-se, pois, essencial definir os formatos tipográficos finais. Esta indicação poderá influir no desenvolvimento desses formatos, assim como nas aplicações e processos a utilizar.

*Que licença terá?*

Esta questão não tem influência na qualidade geral do tipo desenvolvido, apenas na vertente económica e restrições associadas quando está presente, por exemplo, um acordo de exclusividade.

*Quanto tempo existe para desenvolver o projeto?*

Para além de influírem em todas as etapas do processo, as questões temporais relacionam-se com fatores orçamentais.

### 3.2 Processos e métodos de criação de tipos digitais

O processo criativo é interno, faz parte de uma lógica independente e particular de cada indivíduo (Scaglione, 2012b). As metodologias e desenhos são tão variadas quanto os seus designers, criações e tecnologias utilizadas (Amado, 2014).

Nas referências consultadas, é comum o uso dos seguintes métodos: desenho em papel para posterior digitalização e desenho direto no computador. No entanto, alguns designers iniciam o processo pelo desenho manual, tentando traçar rapidamente as características elementares que o projeto deve ter. Para o efeito, utilizam-se diferentes materiais riscadores, folhas em branco e papel vegetal. Para criar esses desenhos, os designers recorrem a diferentes técnicas [fig. 3.48-3.49]. Uns optam por desenhar a massa antes dos contornos das formas (técnica bastante utilizada pelos alunos da KABK); outros utilizam um lápis duplo (dois lápis interligados) enquanto instrumento para uso caligráfico (esta opção é válida para compreender as convenções de peso e modulação); outros iniciam o desenho pelo contorno e há quem recorra à utilização de ferramentas imaginárias. Neste último caso, para garantir a consistência de um tipo, o designer deve desenvolver um modelo mental de ferramenta (Leonidas, 2012). Esse modelo pode imitar o comportamento de um utensílio de escrita, mas poderá também incluir movimentos impossíveis de realizar com uma ferramenta real. As ferramentas imaginárias são particularmente importantes quando o desenho abandona as formas orgânicas que fazem referência a canetas, pincéis ou instrumentos semelhantes e procuram, acima de tudo, formas construídas, tratamentos dos traços em perspetiva ou efeitos de superfície.

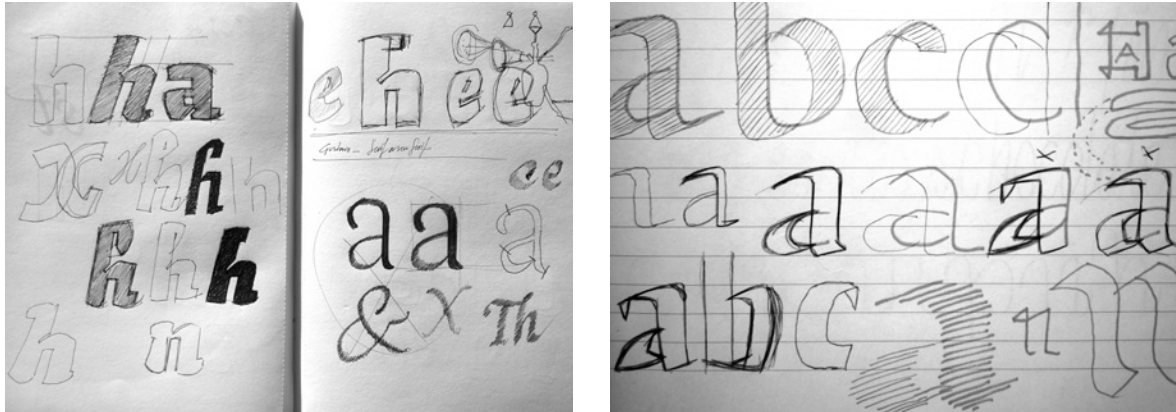


Fig. 3.48 Dupla página de um dos cadernos de esboços de Dino dos Santos. Várias técnicas de desenho ajudam a definir as formas das letras.

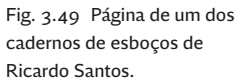


Fig. 3.49 Página de um dos cadernos de esboços de Ricardo Santos.

Ao longo dos tempos, a utilização de diversos instrumentos de escrita associados aos materiais de suporte determinou a forma gráfica de cada escrita, permitindo o seu refinamento com a evolução das culturas (Frutiger, 2002). Ainda hoje se verifica que a escrita e a caligrafia continuam a exercer uma forte influência no desenho de grande parte dos caracteres tipográficos, seja por influência do instrumento de escrita (aparo de ponta fina ou larga), de uma direção ou postura específica ou, ainda, por influência da superfície de escrita (suporte). Todos estes métodos pressupõem a posterior digitalização dos desenhos e a edição da fonte num *software* de desenho e edição próprio. Na maior parte das vezes, combinam-se ambos os processos, uma vez que não será sempre necessário esboçar todos os caracteres manualmente, mas não deixa de ser conveniente ter um lápis por perto para avaliar as possíveis formas. Como refere Scaglione (2012b), os primeiros desenhos de uma nova fonte estão destinados a compreender o ADN das formas, o seu ducto. Curvas orgânicas, como as que surgem no **a**, **s** e **g**, por exemplo, são difíceis de desenhar com pontos e segmentos logo de início (Cheng, 2006). A mão e o olho são, normalmente, mais precisos e graciosos num ambiente físico. Para além disso, entre iniciados, o desenho livre incentiva a criatividade na fase inicial de desenvolvimento. Designers mais experientes iniciam o processo pelo desenho direto no computador.

### 3.2.1 Por onde começar?

Esta é uma questão clássica e recorrente entre iniciantes e designers de tipos. Depois das questões iniciais, o passo lógico seguinte consiste na definição de parâmetros tipográficos, estruturais e morfológicos. Grande parte dos designers começa por desenhar alguns caracteres-chave<sup>28</sup> que ajudam a definir as proporções e personalidade da fonte. Esses caracteres variam de fonte para fonte, mas geralmente as caixas baixas **a**, **e**, **g**, **n** e **o** são bons pontos de partida (Cheng, 2006). Por norma, começa-se por um **n** e **o**,

28 *Carateres-chave* designam os carateres que desencadeiam a construção de todas as formas do alfabeto, por conterem características estruturais e morfológicas básicas, que poderão ser replicadas na construção de outros carateres.



uma vez que estes caracteres permitem obter boas indicações acerca da cor tipográfica, proporções horizontais, contraste e eixo de modulação. Deve começar-se pelas minúsculas e raramente se abordam as maiúsculas antes da caixa baixa estar completa (Scaglione, 2012b). O mesmo procedimento é adotado pelo designer Adrian Frutiger, com prioridade para a letra **o**. De facto, a escola suíça da tipografia recomenda que se inicie pelo desenho dos caracteres **O**, **H**, **n** e **o**, pois tais caracteres fornecem informações sobre o peso, a largura das letras retangulares, a largura das letras redondas, a altura da caixa baixa e alta, junções de curva com reta e terminações das hastes verticais. Posteriormente, sugerem que se desenhe os caracteres **p** e **h**, pois fornecem indicações sobre as alturas das ascendentes e descendentes, assim como a forma dos terminais. Deixam para o fim os caracteres com traços diagonais e de menor largura.

O designer Matthew Carter (como citado em Hustwit, 2007) trabalha diretamente no computador, iniciando geralmente pelo desenho do carácter **h**. A partir do desenho do **h** é possível obter informações sobre as serifas (ou a ausência delas), peso, contraste e espessura, para além de se definirem as proporções entre a altura das ascendentes e a altura-x. De seguida, desenha o **o** e, posteriormente, desenha o **p** e o **d**, que incluem características das letras anteriores e criam uma nova relação: as junções dos bojos com a haste.

Embora cada designer possa ter o seu método particular, Meseguer (2012a) recomenda que se siga uma metodologia **n o v**, por estas letras se relacionarem com as formas geométricas básicas. Adicionaria ainda o **a**, enquanto letra que contém mais ADN ou informação sobre o tipo. A palavra **nova** definiria os seguintes conceitos: peso; rebaixamento (*overshoot*); espaçamento; proporções horizontais; proporção de larguras entre hastes verticais (curvas e retas); contraste; eixo de modulação; a estrutura e construção dos remates.

Para Spiekermann (como citado em Gestalten, 2011), a sequência de desenho é a seguinte: **a**, **n**, **e**, **s** e, por vezes, **o** **g**. Com esse pequeno grupo de letras define uma família.

Para Leonidas (2012), sequências com **a f g n p r s t**, **a b d e g h i n o y** e **a g h m n o p** ajudam no desenvolvimento de um novo tipo de letra. Designers experientes poderão começar com apenas **a e h n t** ou até **b a n d**. Um designer inexperiente poderá tentar as letras **a d e h i n o s** ou **a d h e s i o n**, para começo (Leonidas, 2012). Segundo o autor, estas letras fornecem um bom compromisso: o conjunto de letras a desenhar é curto, o que ajudará caso seja necessário mudar de direção mais rapidamente, mas é amplo o suficiente para mostrar o equilíbrio e largura das características das letras e estilo na composição de texto. As letras **f**, **g**, **k**, relativamente únicas, são omitidas, tal como as diagonais (**k v w x y z**), que partilham características fortes entre elas, mas não com as outras letras.

Para Scaglione (2012b), a seleção dos primeiros caracteres a desenhar terá por base três critérios: em primeiro lugar, a representatividade da letra em termos de reconhecimento do alfabeto, a taxa de repetição nos idiomas com maior quantidade de falantes, assim como o gosto pessoal do designer de

tipos. Em segundo lugar, a seleção de caracteres que forneçam a maior quantidade de dados sobre as proporções, estilo e metas da fonte. Por último, a determinação de um conjunto de glifos que não sejam derivados de outros.

### 3.3 Digitalização

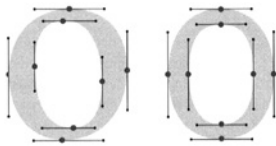


Fig. 3.50 Manter os pontos de controle horizontais ou verticais e usar só os pontos necessários. (Adaptada de Henestrosa, Meseguer & Scaglione, 2012, p. 64)

O processo de digitalização permite a reconstrução digital mediante formas das linhas e curvas previamente desenhadas. O modo mais comum de se desenhar é recorrer a *softwares* que permitam o desenho digital através das curvas de *Bézier*, como o *Illustrator*, ou a programas de desenho e edição de tipos de letra, como o *FontLab*.

Esta etapa torna-se particularmente relevante, por assegurar que a essência do desenho manual permanece no ecrã, algo difícil de conseguir.

O processo de digitalização possui uma série de particularidades para evitar o aparecimento de problemas em fases posteriores do trabalho como, por exemplo, no momento de aplicar as instruções de *hinting*. Para que o desenho digital seja mais limpo, simples e, em termos de traçado, eficaz, é boa prática manter os pontos de controle horizontais ou verticais nas extremidades e utilizar-se a menor quantidade de pontos necessários (pontos de vértice, curva ou tangentes). Para se digitalizar um *o*, por exemplo, bastam oito pontos: quatro para o exterior e quatro para o interior [fig. 3.50].

O processo de digitalização pode ser feito através de digitalização manual, *auto-tracing* e design direto (Karow, 1991). Por norma, os processos automáticos não atingem resultados tão eficientes como os resultantes da digitalização manual ou do design direto, nomeadamente, no que respeita à fluidez das formas. A este propósito, os designers holandeses Underware (n.d.) estabelecem uma comparação entre o design de tipos e a condução automóvel, no sentido da perseguição das melhores trajetórias, referindo:

Designing type is like driving a car. If you drive a car, you always take the curve in a natural way. If you draw a curve (of a character) on paper, this is exactly the same. The curve starts smoothly, never out of a sudden. While driving a car, you don't start turning the wheel when you are already in the beginning of the curve. A while before you arrive in the curve you anticipate by leading your car gently in the right direction. Think about driving a car when you are sketching type on a paper.<sup>29</sup> (para. 2)

29 TL «O design de um tipo é como a condução de um carro. Se conduz um carro, faz sempre a curva de uma forma natural. Se desenhar uma curva (de um carácter) em papel, acontece exatamente o mesmo. A curva começa suavemente, nunca começa abruptamente. Ao conduzir um carro, não começa a virar o volante quando já está no início da curva. Um pouco antes de chegar à curva antecipa-se guiando o carro suavemente na direção certa. Pense na condução de um carro quando estiver a desenhar tipos em papel.»

### 3.4 Derivação de caracteres

A criação/digitalização de caracteres pode realizar-se por três vias distintas: por partes, por módulos ou por derivação de formas.

Na construção por partes, as partes das letras podem relacionar-se com o número de traços necessários para escrever determinada letra à mão, com o seu ducto. Este método permite ajustar os diferentes elementos ainda antes de os agrupar a todos num único desenho, permitindo o seu ajuste de forma mais correta.

Na construção por módulos são utilizados elementos que se repetem num conjunto de caracteres, como a haste de um *i*, que se repete num *n* ou *m* e os próprios remates. A repetição desses módulos confere coerência formal ao conjunto de caracteres (Briem, 2001; Frutiger, 2001).

Na construção por derivação de formas segue-se a lógica de construção em sequência, onde umas formas derivam de outras, podendo-se assim construir caracteres de modo coerente.

No desenho dos remates e terminais, a construção por partes e módulos permite criar um conjunto de elementos finalizadores coerentes [fig. 3.51]. O mesmo princípio poderá também ser utilizado para uniformizar as aberturas. No entanto, essa construção não será exclusivamente automática, com rotações, duplicações ou espelhos. Há ajustes visuais que não se sistematizam, mas que encontram o ponto de equilíbrio de pesos na relação com o olho.

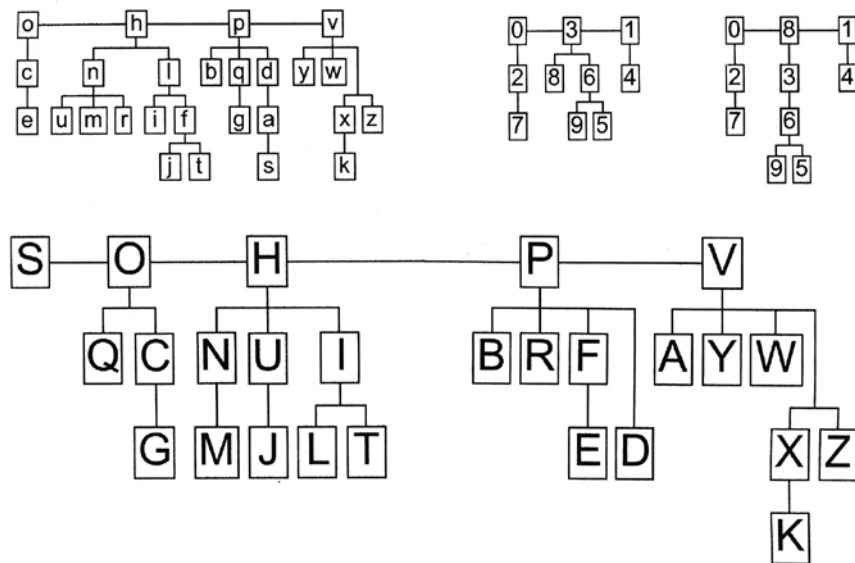


Fig. 3.51 Possíveis relações entre o desenho de terminais e serifas. (Henestroza, Meseguer & Scaglione, 2012, p. 73)

As letras podem ser agrupadas de acordo com similaridades morfológicas. Assim, utiliza-se um desenho original de um carácter por grupo. É o chamado *carácter-chave*, de onde se podem obter desenhos derivados de forma mais célere e com menor esforço para os restantes glifos. O sistema de derivação de caracteres sugere uma ordem para o desenho de letras e números. Um dos mais conhecidos foi elaborado por Anne Debra Adams (1989),

intitulado «abcdefg», e visa automatizar o processo de criação de uma fonte a partir de caracteres-chave (o, h, p, v). No entanto, não se trata apenas de copiar/colar partes de letras, uma vez que as proporções e o contraste terão de ser sempre ajustados e refinados manualmente, tendo em conta os ajustes óticos necessários para uma melhor percepção. Buggy (2007, pp. 140–141) apresenta mais três gráficos de derivação de caracteres: um para as caixas altas e dois para os algarismos [fig. 3.52].

Fig. 3.52 Esquema de derivação de caracteres caixa baixa sugerido por Anne Debra Adams (1989) e outros três, de números e caixa alta, por Buggy (2007). (Adaptada de Buggy, 2007, pp. 140–141)



Os grupos variam consoante o estilo ou certas decisões de design. Num tipo para texto, podem dividir-se em: haste e bojo (b, d, p, q); triangulares (k, v, w, x, y); circulares (c, e, o), haste e ombro (h, l, i, j, n, m, r, u) e especiais (a, f, g, s, t, z). Para Scaglione (2012b), o grupo das especiais é o que mais confere à fonte aspetos de personalidade. Essas letras atingem um nível superior de reconhecimento, causando um impacto visual mais forte.

Messeguer (2012a) propõe a sequência de derivações da caixa baixa segundo as suas características morfológicas:

n (m h r u ñ)  
 o (e c b d p q ç)  
 v (w y x z k)  
 i (l j f t)  
 a s g (letras independentes)

Para a caixa alta, sugere começar com a sequência H O V, que se assemelha às formas geométricas básicas e que ajudará a definir as proporções, propondo a seguinte sequência:

O (Q C G D)  
 I (J H L N M E F P R B U T)  
 V (A W X Y Z K)  
 S (letra independente)

Na proporção clássica, algumas letras são muito largas e outras estreitas, baseando-se, geralmente, em figuras geométricas como o círculo, o triângulo e o retângulo, o que confere uma maior elegância ao tipo de letra. Nas proporções modernas, as larguras são mais consistentes [fig. 3.53]. O designer de tipos deverá escolher o modelo mais coerente em função do desenho da caixa baixa, da função e da dimensão estética da fonte. Por ocuparem maior área e para que, opticamente, não pareçam mais finas do que as de caixa baixa, as letras de caixa alta devem desenhar-se mais densas.

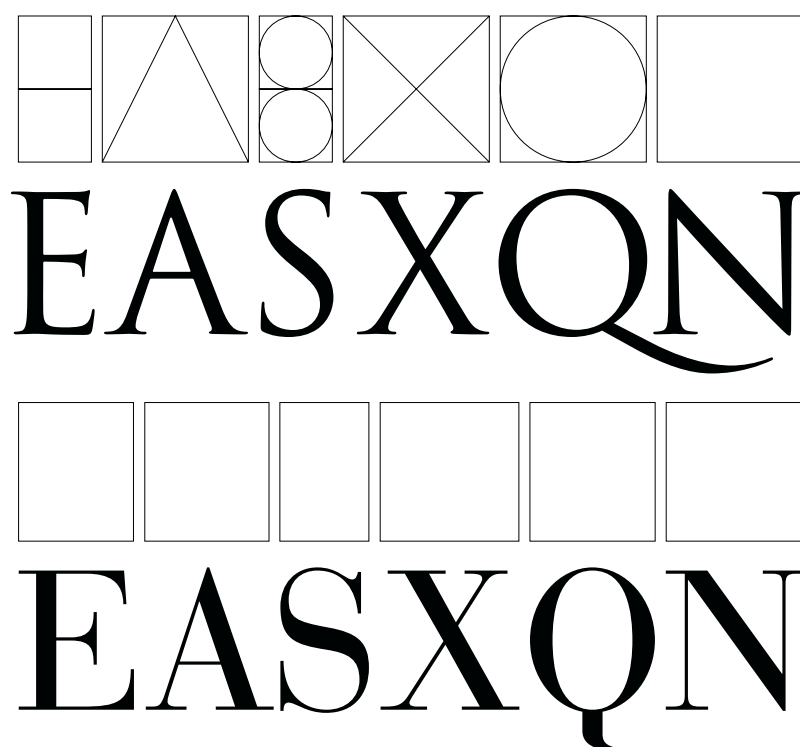


Fig. 3.53 Proporção da letra maiúscula clássica vs. proporção da letra maiúscula moderna. Em cima, tipo *Trajan*, em baixo, *Bauer Bodoni*. (Adaptada de Cheng, 2006, p. 21).

É importante verificar a consistência do conjunto. O desenho inicial de um conjunto de letras ou palavras permite conjecturar como serão as demais. No entanto, para que as formas não se mostrem monótonas e se consiga um melhor efeito visual rítmico, alguns elementos podem ser modificados levemente. Os desenhos iniciais devem definir os elementos que conferem consistência à família tipográfica, ou seja, as formas gerais que serão comuns a todos os glifos. Já Smeijers (2011a) havia explicado que, nos tipos móveis os punccionistas dispunham de contrapunções e contra-contrapunções com elementos comuns a várias letras para conferir consistência ao conjunto. Aqui as considerações estruturais têm prioridade sobre as subtilidades (Scaglione, 2012b). As primeiras decisões estarão na definição da cor do texto (peso) e nas proporções básicas das letras. No fundo, propõe-se um percurso do geral ou macro, para o específico ou micro. Para os primeiros desenhos, torna-se útil fixar algumas das proporções verticais da fonte. Entre estas, a mais importante é a relação entre a altura-x e a altura das ascendentes. Esta relação ajudará a definir o tamanho percebido do tipo, isto

Fig. 3.54 Algumas formas podem repetir-se e manter-se praticamente idênticas, como neste caso as verticais (a preto), as diagonais (k, v, w, x, y, z) ou os bojos do b, d, p, q. Outras requerirão mais variação, mas mesmo nesses casos é perceptível a afinidade morfológica, por exemplo nos terminais do a, c, f, g, j, r, s, y. Tipo *Gandhi Serif*. (Henestrosa, Meseguer & Scaglione, 2012, p. 45).



é, a sua altura média (Scaglione, 2012b). O contraste e o eixo de modulação deverão ser igualmente definidos nesta fase. Uma vez determinadas as proporções verticais e horizontais, a cor do texto, o nível de contraste, o eixo de modulação e as junções, é tempo de passar aos detalhes de construção, que quebrarão a monotonia, conferindo personalidade à nova família tipográfica. Meseguer (2012a) exemplifica com a criação de serifas assimétricas, com remates de algumas letras parecidas, mas não iguais, com linhas retas que são ligeiramente curvas, entre outras [fig. 3.54].

Segundo Buggy (2007, p. 126), a correlação entre desenhos de caracteres torna-se possível através da uniformização de fatores como:

- Espessura dos traços;
- Largura dos espaços internos e intervalos;
- Desenho das junções (retas e curvas);
- Desenho das extremidades (serifas, esporas, terminais, incisões, etc.);
- Proporções entre altura e largura dos caracteres;
- Combinação de figuras geométricas recorrentes na construção das letras (círculo, retângulo e triângulo).



### 3.4.1 A avaliação do desenho e palavras teste de amostragem

A cada um destes passos devem implementar-se rotinas de teste. Quer estejamos a trabalhar digitalmente, quer num desenho à mão, é importantíssimo testar as formas no tamanho real para seguir o caminho desejado. Como refere Scaglione (2012b), o design de tipos é um processo de prova e erro que requer a repetição de impressões, testes e a sucessiva correção das formas. Por outro lado, o autor refere que as correções em tipos de letra desenvolvidos para texto deverão ser tomadas paulatinamente e testadas sempre em mancha de texto, com sucessivas provas impressas, para se perceber o efeito que um pequeno detalhe poderá ter na unidade final do texto. Já Matthew Carter sustentava (como citado em Cabarga, 2004) «As the saying goes, type is a beautiful group of letters, not a group of beautiful letters»<sup>30</sup> (p. 200).

O uso de palavras teste de amostragem é também comum entre a comunidade de designers de tipos. Ao conterem caracteres-chave ou determinantes, estas palavras definem o aspeto formal do restante alfabeto. As palavras clássicas são: *Adhesion*, *Hamburgetfontstiv* (muito popular internacionalmente por conter as letras mais recorrentes), *Hamburgetfons* e *Handgloves*.

Para além destas palavras, as letras deverão ser testadas em parágrafos. Como já se referiu no capítulo 1, a aplicação *Adhesiontext*<sup>31</sup>, criada por Miguel Sousa enquanto frequentava o mestrado em *Typeface Design* na Universidade de Reading, em 2004-05, permite gerar texto de teste com um conjunto limitado de caracteres em diferentes idiomas: inglês, francês, alemão, espanhol, português, catalão, russo e grego [fig. 3.55]. O designer de tipos pode assim testar, num texto simulado com os caracteres que já possui desenhados, o modo como se comporta a mancha de texto.

Desenhar letras é também desenhar o espaço que se encontra dentro e ao redor das mesmas, as contraformas, tão relevantes quanto as formas impressas das letras (Scaglione, 2012b). Massimo Vignelli (como citado em Hustwit, 2007) refere que o importante em tipografia não são os signos negros numa página, antes os brancos [fig. 3.56]. Smeijers (2011a), por sua vez, defende que a tarefa do designer de tipos se relaciona com a harmonização das contraformas internas e externas de cada glifo. Importa ainda salientar que as formas brancas, principalmente as internas, como num **a**, **e**, **o**, **p**, **B**, **P**, e tantas outras, devem ser desenhadas ligeiramente menores do que se deseja que sejam percecionadas. Devido à estrutura nervosa da visão, as formas brancas são transmitidas ao cérebro ligeiramente maiores do que o tamanho que originalmente possuem. Para que tudo isto pareça correto à nossa visão, um conjunto de ajustes óticos tem de ser efetuado.



Fig. 3.55 Aplicação *Adhesiontext*, criada por Miguel Sousa. (Retirada de <http://adhesiontext.com>)



Fig. 3.56 Formas vs. contraforma. Tipo *Univers*.

<sup>30</sup> TL «Como diz o ditado, a tipografia não é um conjunto de letras belas, mas sim um belo conjunto de letras.»

<sup>31</sup> Consulte-se em: <http://www.adhesiontext.com>

### 3.4.2 Compensações óticas

«Our conscious minds want to draw one shape, but our eyes need to see another. Part of typeface design is managing this eternal friction between logic and optics. It's always there, no matter the style»<sup>32</sup> (Frere-Jones, 2015).

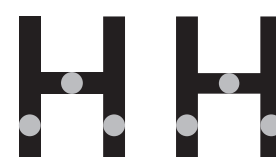
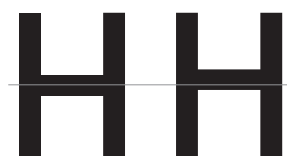


Fig. 3.57 Compensações óticas. Tipo Futura.

No desenho dos caracteres e glifos, há uma série de compensações óticas que o designer de tipos deve conhecer ou, pelo menos, perceber [fig. 3.57–3.58]. Mesmo em tipos com forte influência geométrica, como o *Futura*, certas compensações óticas foram tidas em consideração. Como refere Scaglione (2012b), «Paul Renner entendía muy bien que el diseño de alfabetos es la arte de engañar al ojo»<sup>33</sup> (p. 55). Algumas das compensações mais comuns são:

- O traço horizontal colocado no centro geométrico de um traço vertical tende a ver-se abaixo. Para que seja percebido como alinhado ao centro, deve ser desenhado ligeiramente acima. Se as partes superior e inferior dos caracteres H, E ou X forem iguais, por exemplo, darão a sensação de que a inferior é mais pequena. No entanto, se se considerar que o centro é ótico e se desloca levemente para cima, parecerão iguais. Da mesma forma, é necessário que se tenha em conta o equilíbrio dos caracteres. Os caracteres B, R e P, por exemplo, mantêm uma harmonia, pois a contraforma superior do B é mais pequena do que a do R e esta é mais pequena que a contraforma de um P, equilibrando-se assim as formas e contraformas dos caracteres.
- O olho humano percebe as metades superiores das letras como maiores do que as inferiores. Para compensar esta perceção, as metades superiores dos caracteres são levemente mais estreitas pois, se fossem da mesma largura, pareceriam desproporcionadas, ou seja, maiores do que a metade inferior. Isso mesmo pode ser observado no X, Z, K ou B.
- Se um círculo, um quadrado e um triângulo tiverem a mesma altura, o quadrado será percebido como mais alto. Para que os três sejam percebidos como sendo do mesmo tamanho, o triângulo e o círculo devem ser ligeiramente mais altos.
- Se um traço vertical e um traço horizontal tiverem a mesma espessura, o horizontal parecerá mais espesso que o vertical. Para que ambos pareçam da mesma largura, deve diminuir-se a espessura do traço horizontal. Este princípio adequa-se também aos traços diagonais, com um valor entre a horizontal e a vertical.
- Os traços curvos devem ser mais grossos do que os retos para parecerem da mesma espessura. A largura do traço de um o, por exemplo, deve ser ligeiramente mais espessa que a haste de um n para que pareçam iguais.

32 TL «As nossas mentes conscientes querem desenhar uma forma, mas os nossos olhos precisam de ver outra. Uma parte do design de tipos é a gestão desta fricção eterna entre lógica e ótica. Está sempre lá, independentemente do estilo.»

33 TL «Paul Renner entendia muito bem que o desenho de alfabetos é a arte de enganar o olho.»

- Se um traço diagonal atravessar outro traço diagonal, há que compensar para que não pareça descontínuo. Para que a descontinuidade não se note, no desenho de um X ou x pode deslocar-se levemente a parte inferior de traço mais fino na direção contrária ao seu fluxo natural (Briem, 2001).
- Os traços diagonais das letras K, M ou N devem ser um pouco mais finos do que as hastes verticais. Isso impedirá também que as letras fiquem mais grossas nas junções dos traços.
- Dois círculos perfeitos concêntricos não fazem uma letra circular perfeita. O traço deverá adelgaçar-se no topo e na base da forma circular.
- Para evitar que as letras com muito espaço lateral gerem um branco excessivo, pode recorrer-se à diminuição da sua largura. Carateres propícios a esse ajuste são, por exemplo, o T ou o J.
- Na interseção de dois traços grossos, pelo menos um deles deve afilar-se. Os pontos de união entre retas e curvas, assim como entre diagonais, produzem *nós* óticos. Para compensar esse efeito, é necessário reduzir a espessura na junção. Esta situação é válida tanto para a impressão como para a visualização da fonte em ecrã.
- Glifos mais complexos devem desenhar-se de forma mais leve do que glifos mais simples. Quando as formas dos glifos são complexas, por exemplo, devido à quantidade de traços exigidos, devem ser desenhados de forma mais leve, para que não se fechem e se tornem legíveis.
- As serifas dos glifos podem contribuir para equilibrar as suas formas. As serifas assimétricas de uma fonte, por exemplo, podem colaborar para equilibrar os glifos.
- As hastes das caixas altas devem ter uma espessura ligeiramente superior às das caixas baixas. As maiúsculas possuem mais espaço interno do que as minúsculas, ou seja, contraformas mais amplas, pelo que necessitam de um pequeno ajuste ótico à sua espessura para contrariar o espaço em branco. A diferença de largura entre essas hastes deve ser definida pelo designer (Briem, 2001).
- Numa mesma família tipográfica e com o mesmo corpo, as formas a negro parecem mais pequenas do que as regulares. Por vezes, as versões mais negras devem desenhar-se com uma altura-x ligeiramente superior, para assim compensar esse efeito ótico.
- A posição relativa da contraforma de uma letra influencia o seu desenho. A contraforma de um u, como já se referiu, é ligeiramente mais estreita do que a contraforma de um n, porque a luz que vem de cima é mais ativa do que a que vem de baixo. Acontece o mesmo para o V em relação ao A.
- Outros elementos que completam uma fonte. Todos os aspetos apresentados devem ter-se em consideração no desenho das caixas baixas e altas, nos algarismos e nos demais elementos, nomeadamente os extra-alfabéticos, que uma fonte deve contemplar para que se torne útil. Como se referiu anteriormente, apesar de não existir uma quantidade exata de carateres para se construir um conjunto sólido para a escrita



Fig. 3.58 Compensações óticas. Tipo Futura.

com o alfabeto latino, para que uma fonte possa ser usada é ainda necessário acautelar o desenho dos necessários signos diacríticos, sinais de pontuação, ditongos, ligaturas, símbolos comerciais, símbolos monetários, símbolos matemáticos, caracteres acentuados e internacionais, frações, pictogramas, caracteres gregos, entre outros. O desenho destes glifos deve, portanto, seguir os argumentos de forma preestabelecidos nas letras e algarismos já desenvolvidos, mantendo a fluidez do traçado, assim como a relação entre a estrutura e a forma visual.

### 3.5 Espaçamento, *kerning* e pares de *kerning*

O espaçamento deve ser tido em conta e testado à medida que se desenham os glifos. Cada carácter requer espaços laterais (*sidebearings*) personalizados, adequados às suas formas únicas, largura e densidade (Cheng, 2006).

«Type is all about rythm and space. Its actually not about form very much»<sup>34</sup> (Spiekermann, como citado em Gestalten, 2011). O ritmo nas palavras refere-se aos espaços entre palavras e entre caracteres [fig. 3.59]. «In short, a type designer is someone who is always measuring the áreas of constantly varying shapes»<sup>35</sup> (Smeijers, 2011a, p. 30).

Fig. 3.59 Anotações de espaçamento em desenho de Gerrit Noordzij. (Adaptada de Bitter, 2013, estampa 10)

mínimum

Como já vários autores sustentaram, a tipografia é matéria visível e invisível, preta e branca, opostos inseparavelmente complementares. Quem desenha tipos de letra sabe que o espaçamento não é algo secundário ou que se deva perseguir apenas no final de um desenho bem conseguido. O espaçamento deve ser trabalhado em simultâneo com o desenho de um carácter, pois poderá ser necessário ajustar a sua largura (Tracy, 1986). Para muitos designers, a tipografia é, antes de mais, uma correta gestão de espaço, tal como o silêncio é fundamental para a música. Os espaços entre os caracteres de uma fonte são tão ou mais importantes do que as suas formas (Cheng, 2006). O sucesso ou fracasso de uma fonte reside num correto equilíbrio entre os espaços brancos internos e externos dos caracteres (Tracy, 1986). Ressalve-se que um tipo de letra é considerado bem espaçado, quando um conjunto de letras forma uma cor tipográfica regular e homogénea, sem pontos mais claros ou escuros (Cheng, 2006). Isso não implica necessariamente distâncias iguais entre letras, mas as áreas de espaço entre elas devem ser proporcionais.

34 TL «O tipo tem tudo a ver com ritmo e espaço. Na realidade não tem muio a ver com forma.»

35 TL «Em resumo, um designer de tipos é alguém que está sempre a medir as áreas de formas que mudam constantemente.»

São três as variações que podem influenciar o equilíbrio entre os espaços internos e externos dos caracteres: a forma (e contraforma), o peso e o contraste (Buggy, 2007). Em média, o espaçamento ótimo entre caracteres depende da relação da largura do traço vertical e da largura da contraforma, observável, por exemplo, num n ou b [fig. 3.60] (Leonidas, 2012).



Fig. 3.60 A largura das hastes é inversamente proporcional à largura dos brancos internos.

The type designer should be as concerned about the texture of his type *en masse* as about the shapes of the individual characters, and he or she ought to regard the fitting of them as an inescapable part of the design task. But some designers have left it to others.<sup>36</sup> (Tracy, 1986, p. 71)

O espaçamento pode ser definido através de dois termos técnicos: o espaçamento propriamente dito, referindo-se ao espaço entre os vários caracteres – *tracking*; e o espaço entre pares de caracteres específicos –  *Kerning*.

O *tracking* traduz um processo linear de adicionar ou remover a mesma quantidade de espaço entre todas as combinações de letras, num bloco de texto. O seu objetivo passa por assegurar que o ritmo se perceciona como harmonioso e previsível, independentemente do glifo que se encontra antes ou depois da letra.

O  *Kerning* refere-se a uma série de ajustes inevitáveis quando o *tracking* se revela insuficiente para se conseguir um espaçamento correto.

### 3.5.1 Como espaçar?

Os princípios aqui enunciados devem ser compreendidos como orientações gerais. A moda, a tecnologia e as preferências pessoais contribuem igualmente para um espaçamento correto (Cheng, 2006). No entanto, a maior parte dos designers de tipos concorda que o espaçamento numa fonte contemporânea não deverá ser apertado, nem solto. Um bom espaçamento deve ser impercetível (Cheng, 2006; Henestrosa, 2012a).

Numa primeira fase, atribui-se o mesmo espaço a todos os signos. Concluído o desenho de todas as letras de caixa baixa corrigem-se, por vezes, os espaçamentos com o único objetivo de conseguir provas de impressão que se assemelham a um texto real. O mesmo processo é feito para a caixa alta e só nessa fase é que o designer de tipos se dedica, de forma mais empenha-

36 TL «O designer de tipos deveria preocupar-se tanto com a textura do seu tipo em texto como com as formas dos caracteres individuais, e deveria considerar o seu enquadramento como uma parte inevitável da tarefa de design. Mas alguns designers deixaram-na para outros.»

da, a atribuir um espaçamento adequado a cada signo. Ao longo dos vários testes e impressões, presume-se que esse trabalho estará já parcialmente desenvolvido.

O design de tipos está impregnado de compensações óticas, tanto no caso do desenho, como no que se refere também ao espaçamento. Colocados matematicamente à mesma distância, os elementos retos são percebidos como mais próximos uns dos outros do que os elementos curvos. Para que se percebam à mesma distância, deve aumentar-se o espaçamento nos elementos retos e diminuir-se nos elementos curvos, consoante as indicações do olho. Quando as laterais são diagonais, o espaço deve ser ainda menor.

Hochuli (2008) refere que os espaços entre as letras devem ser determinados em função dos seus espaços internos. Assim, e de um modo geral, quanto menor forem as contraformas, menores serão os espaços entre as letras e, quanto maiores forem as contraformas, maiores serão os espaços entre as mesmas. Este princípio mantém-se válido para qualquer forma tipográfica.

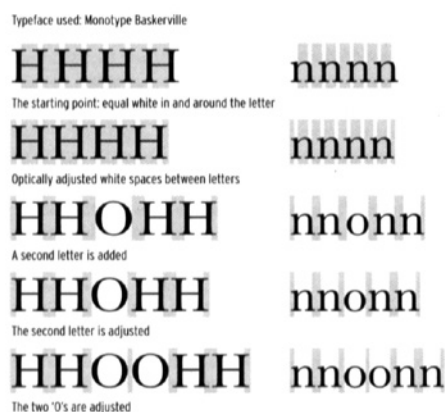
### 3.5.2 O espaçamento das letras

O método mais conhecido para ajuste do espaçamento através de caracteres de controle foi descrito por Walter Tracy, em *Letters of Credit*. A sua metodologia é, provavelmente, a mais influente e conhecida até ao momento, sendo reproduzida em inúmeras publicações de design tipográfico. Os caracteres de controle ideais são aqueles que contêm uma estrutura o mais similar possível à esquerda e à direita. Em tipos para texto, esses caracteres são o n e o H, retos em ambos os lados, e o o e o O, curvos em ambos os lados [fig. 3.61].

No alfabeto romano, quer em caixa baixa, quer em caixa alta, a maior parte das letras é formada por traços retos ou curvos, ou por uma combinação de ambos. O ênfase das formas é vertical e as letras podem ser agrupadas da seguinte maneira:

- Letras com traços retos: BDEFHIJKLMNOPRU bdhijklmnpqru
- Letras com traços curvos: CDGOPQ bcdeopq
- Letras triangulares: AVWXY vwxy
- Letras irregulares: STZ afgstz

Fig. 3.61 Descrição do processo inicial de espaçamento das letras segundo Walter Tracy. (Pohlen, 2011, p.133)





A estratégia para espaçar a caixa baixa é a seguinte:

Inicia-se o processo com o carácter **n**. O carácter **n** deverá ser espaçado com menor espaço lateral à direita do que à esquerda (o ombro necessita de menos espaço, porque é mais leve do que a haste). O espaço à esquerda é 25-50% da contraforma do **n** (Cheng, 2006). Testa-se o espaçamento do **n** através da composição **nnnn**. Quando os espaços entre os traços verticais forem harmoniosos e a cor da palavra uniforme, medem-se os espaços laterais.

Posteriormente, determinam-se os espaços laterais do carácter **o**, que serão menores do que os do **n** e testa-se nas seguintes sequências: **nnonn**; **nnonon** e **nnoonn**, ajustando-se os espaços, se necessário. No desenho de um tipo sem serifas, este teste demonstrará que o **n** tem um espaçamento apertado<sup>37</sup>. Quando os espaços laterais do **n** e do **o** estabilizarem, servirão de padrão para os restantes caracteres de caixa baixa, de acordo com o seguinte esquema:

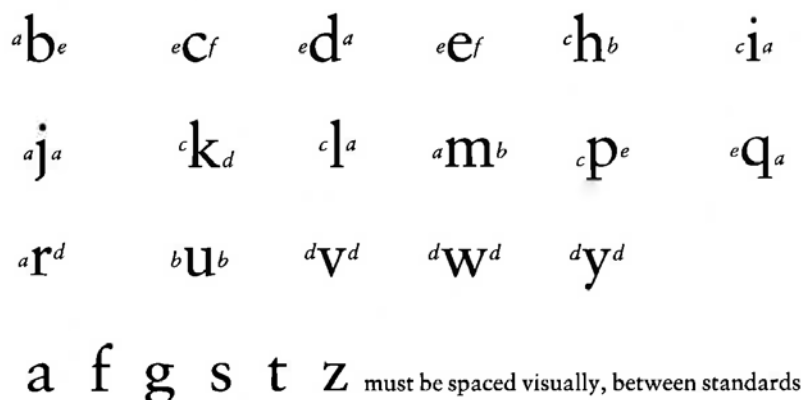


Fig. 3.62 Esquema que estabelece as medidas para os espaços laterais das letras minúsculas, tendo por base os espaços laterais estabelecidos para o **n** e **o**.

- a) A mesma medida do espaço à esquerda do **n**;
  - b) A mesma medida do espaço à direita do **n**;
  - c) Ligeiramente maior do que o espaço à esquerda do **n**;
  - d) Espaço mínimo;
  - e) A mesma medida do espaço do **o**;
  - f) Ligeiramente menor do que o espaço do **o**.
- (Tracy, 1986, p. 75)

Tracy (1986) alerta para o facto de que o espaço entre caracteres nunca deve ser superior ao espaço interno do **n** ou **m**. Os caracteres **a** (de duplo nível), **f**, **g**, **s**, **t** e **z** devem ser espaçados visualmente e comparados com os outros. Sempre que for necessário os caracteres devem ser testados com o **n** e o **o** e ajustados.

Deverá ser efetuada uma verificação final recorrendo a palavras teste e, posteriormente, a um texto real. O espaçamento obtido no desenvolvimento da caixa baixa redonda poderá ser aproveitado para a versão negra, com os devidos ajustes de redução de espaço interno e externo, dada a dimensão dos caracteres. Já a vertente itálica pressupõe um retorno ao início do processo de espaçamento, começando pelos caracteres **H**, **O** e **n**, **o**. Este processo poderá servir de base à versão itálica negra.

<sup>37</sup> Relembre-se que o sistema de Tracy se baseou apenas nos caracteres de caixa baixa serifados.

A estratégia para espaçar a caixa alta, igualmente descrita por Tracy (1986) no livro *Letters of Credit*, é a seguinte<sup>38</sup>:

Para espaçar a caixa alta, o carácter base inicial é o H [fig. 3.61]. Tracy explica detalhadamente o método de se produzir, num primeiro momento, um espaçamento perfeito entre hastes, testando-o com um conjunto de quatro H repetidos a preto e branco (HHHH). Só quando o espaçamento estiver harmonioso, nem demasiado aberto, nem demasiado apertado, é que se poderá verificar a quantidade correta de espaço lateral. Esse espaço servirá então de ponto de partida para todas as outras letras maiúsculas com traços retos verticais.

Tracy não confere às serifas um papel essencial neste processo, uma vez que os traços verticais terão sempre mais prevalência na sensação de distância e espaçamento. No entanto, como relembra, nos tipos não serifados, o espaçamento lateral terá que ser menor do que nos serifados.

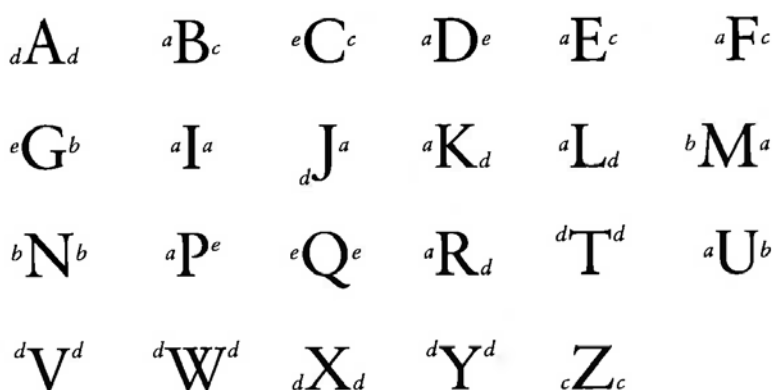
Depois do H, segue-se o O. São necessários dois O, que se colocarão entre os H corretamente espaçados (HHOHH). Ajustam-se as distâncias até que as letras pareçam equilibradas e depois procede-se às medições. De seguida, coloca-se um segundo O ao lado do anterior e testa-se novamente o espaçamento (HHOOHH). Neste teste poderá ser detetada a necessidade de correções no espaço atribuído ao O, ou mesmo nos espaços do H. A partir desses espaços, Tracy (1986) demonstra quais deverão ser os critérios a adotar para espaçar corretamente as restantes letras [fig. 3.63]. Adverte, no entanto, para o facto de se tornar necessário testá-las novamente com os caracteres de controle, se algo não parecer correto. O carácter S deve ser espaçado visualmente e comparado com os restantes. Tal como nas caixas baixas, um teste final deve ser realizado com um texto real (Baines & Haslam, 2002).

«A formula for spacing is only a first step. Using your eyes comes next»<sup>39</sup> (Briem, 2001).

Fig. 3.63 Esquema que estabelece as medidas para os espaços laterais das letras maiúsculas, tendo por base os espaços laterais estabelecidos para o H e O.

- a) A mesma medida do espaço do H;
- b) Ligeiramente inferior ao espaço do H;
- c) Cerca de metade do espaço do H;
- d) Espaço mínimo;
- e) A mesma medida do espaço do O.

(Tracy, 1986, p. 74)



38 Anthony Froschaug também discorreu sobre o assunto, propondo uma abordagem semelhante no artigo *The Field of a Majuscule*.

39 TL «Uma fórmula para o espaçamento é apenas o primeiro passo. A seguir vem o uso dos olhos.»

### 3.5.3 O espaçamento dos algarismos e outros sinais

Se o tipo de letra só contiver um conjunto de algarismos, é desejável que as larguras sejam iguais (normalmente, metade da largura-m), o que facilita a composição em tabelas. Briem (2001) propõe iniciar o processo pelo espaçamento correto do 0. Após essa etapa utiliza-se o 0 como caráter de controle, numa sequência intervalada como, por exemplo: 0102030405060708090. Pela mesma razão, a largura deverá ser semelhante nos signos que normalmente acompanham os algarismos, como sinais matemáticos ou monetários. Porém, um espaçamento tabular dos algarismos usado em texto torna-se estranho, já que um 1 terá mais espaço em branco do que um 0, por exemplo, levando a quebras de ritmo e consistência. Briem (2001) propõe um segundo teste, substituindo o caráter de controle 0, na sequência acima, por cada um dos números como, por exemplo: 1112131415161718191, 2122232425262728292... É igualmente comum, principalmente nos tipos para texto a adição de um conjunto de algarismos com espaçamentos proporcionais, ou seja, cujas relações de espaçamento se aproximam de forma coerente às relações existentes nas letras.

A pontuação e outros sinais como o parêntesis, o apóstrofo ou as aspas, são também casos especiais que necessitam de ser espaçados com cuidado para não causar combinações de caracteres confusas como, por exemplo, quando uma palavra termina com um l e a seguir surge um ponto de interrogação. Se o espaçamento for muito apertado, poderá ser confundido com um P ou R. Assim, os sinais . , ; ‘ ’ ocupam, por norma, um quarto da largura-m e são centrados. O ponto de exclamação necessita de um pouco mais de largura e o de interrogação, tal como as aspas duplas, precisam de cerca de 40% da largura-m (Cheng, 2006).

É igualmente importante codificar a largura do espaço em branco entre palavras. Na maior parte das fontes, esse espaço ultrapassa ligeiramente um quarto da largura-m, sendo ligeiramente inferior à largura de um i de caixa baixa (Cheng, 2006).

Atualmente, existem *softwares* que podem ajudar bastante nestas tarefas mas, como já relembra Tracy (1986):

The features that make one type different from another have an influence on the fitting of the characters in a way that is not calculable, because the matter is one for aesthetic judgement, not arithmetic. Software might facilitate the task of spacing, but the designer's eye must be the arbiter.<sup>40</sup> (p. 77)

40 TL «As características que tornam um tipo diferente de outro têm influência no enquadramento dos caracteres de um modo incalculável, porque é uma questão estética, e não aritmética. O *software* pode facilitar a tarefa do espaçamento, mas os olhos do designer devem ser o árbitro.»

Fig. 3.64 Apontamentos de Dino dos Santos em folha de teste, na primeira fase de revisão do tipo *Velino*.



#### 3.5.4 Testes finais de espaçamento

Depois do processo inicial, o espaçamento deve ser testado através da composição de palavras teste. Entre as mais comuns estão *hamburgevons* e *adhesion*. Há um conjunto de exemplos de textos para teste, desde os trigramas exemplificados por Moye (1995), aos testes com palavras de Ruder (1983). Existem ainda os famosos pangramas, frases em que são usadas todas as letras do alfabeto de uma língua, como *The quick brown fox jumps over the lazy dog* [fig. 3.64]. Como já se referiu, a ferramenta *Adhesiontext* permite gerar simulações de textos em vários idiomas de acordo com um conjunto de caracteres escolhido.

#### 3.5.5 Kerning

Devido às formas do alfabeto latino, existirão sempre combinações problemáticas de pares de caracteres que jamais se ajustarão somente ao espaçamento geral. O *kerning* promove correções óticas e acomodações no ritmo das formas e contraformas das fontes, mas não garante um espaçamento geral adequado, sendo um bom princípio pensar nele como solução de recurso para casos muito específicos, ou seja, a exceção ao espaçamento geral das letras (Pohlen, 2011). Aliás, do ponto de vista das aplicações informáticas, abundam as que não conseguem ler as instruções de *kerning*, daí a importância de um correto espaçamento geral para que, mesmo nestes casos, o texto seja capaz de ser lido sem grande interferência. O *kerning* deve ajustar-se em todos os pares de caracteres com inconsistências de espaçamento (Bringhurst, 2004). No entanto, há que decidir se se deve concentrar nos pares problemáticos que têm maior probabilidade de ocorrência ou em todas as combinações possíveis. O uso de documentos de teste preparados

para essa verificação ajuda bastante. Cada fonte possui as suas características próprias (desenho, uso, meio, linguagem, etc.) e, dessas decisões, sairá a quantidade necessária de pares de *kerning* a programar no ficheiro fonte.

### 3.5.6 Pares de *kerning*

Quanto menor for o número de pares de *kerning* numa fonte, mais eficiente será o seu espaçamento (Buggy, 2007). Os pares mais críticos surgem em combinações como Ta, Te, To, Tu e Tr, por exemplo, e em casos de caracteres com laterais salientes seguidos de pontuação como F. e T.. O uso de *kerning* é igualmente comum em combinações de caracteres com laterais em diagonal, tais como A, V e W (Baines & Haslam, 2002). Para Tracy (1986), são problemáticos os caracteres T, V, W e Y combinados com caracteres caixa baixa sem ascendentes. Os pares de *kerning* variam de fonte para fonte, introduzindo uma dificuldade adicional. O desenho da fonte é, sobretudo, determinante para a alteração entre os espaços de pares de caracteres específicos. Uma fonte poderá ter entre 500–3000 pares de *kerning* (Cheng, 2006). As fontes da Adobe possuem, em média, 100–150 pares de *kerning*. Quantos mais pares de *kerning* tiver uma fonte, mais pesada será também para o sistema a processar, podendo causar problemas e implicar a utilização mais recursos. É sempre importante considerar o utilizador da fonte. As fontes destinadas a texto corrido partilham já um conjunto estudado de pares de *kerning* problemáticos como, por exemplo: AC, AO, AT, AU, AV, AY, AW, Ao, At, Au, Av, Ay, Aw, BV, BY, FA, Fo, JA, KO, Kv, LT, LU, LV, LW, LY, Lv, OA, OV, OW, OX, OY, PA, PX, RO, RU, RV, RY, TA, TO, Ta, Te, To, Tr, Tu, Tw, Ty, UA, VA, VO, Va, Vf, Vg, Vj, Vn, Vo, Vs, Vx, Vz, WA, WO, Wa, We, Wo, we, XO, Xv, YA, YO, Ya, Yf, Yg, Yn, Yo, Yp, Ys, yo...

Em geral, os caracteres mais problemáticos de espaçar<sup>41</sup> são os que possuem formas abertas ou diagonais como a sequência [rt, jf, vw, LT, JP, VAWY, 47], uma vez que a sua estrutura se estende para os caracteres adjacentes, de maneira a prevenir espaços desagradáveis [fig. 3.65] (Cheng, 2006). Pohen (2011) alerta ainda para combinações com sinais de pontuação: A' L' P, P:, D, W, V, V, f, r, 't, 's '. Outros exemplos problemáticos são parêntesis a abrir ["(", seguidos de um j ou J.

Apesar dos ajustes de *kerning* ocorrerem em pares, é necessário testá-los em, pelo menos, três letras seguidas, pois só assim se verifica o espaçamento à esquerda e à direita de um carácter.

Cabarga (2004) propõe, em Kern King<sup>42</sup>, uma lista de pares para teste. Trata-se de uma lista de palavras, reais ou fictícias, que ajudam a encontrar esses pares problemáticos mais comuns<sup>43</sup>. A principal desvantagem no uso

	1st	2nd	Value
	A	C	-24
	A	G	-29
	A	O	-35
	A	Q	-52
	A	T	-74
	A	U	-35
	A	V	-47
	A	W	-29
	A	Y	-64
	A	c	-11
	A	d	-11
	A	e	-11
	A	o	-11
	A	q	-11
	A	u	-11
	A	v	-43

Fig. 3.65 Captura de ecrã do software FontLab onde se pode observar os valores dos pares de *kerning* à direita. Note-se que para o par AY, destacado a cinza, o valor é muito menor (-64), do que para o par AC (-24). Isso acontece, basicamente, porque o A é mais pesado na base, enquanto que o Y é mais largo no topo, fazendo com que se torne necessário aproximá-los mais. (Adaptada de <https://goo.gl/ADHMDX>)

<sup>41</sup> Cheng (2005, p. 227) possui uma extensa lista de pares problemáticos.

<sup>42</sup> A versão completa pode ser descarregada em: <http://www.logofontandlettering.com/kernking.html>.

<sup>43</sup> Outros exemplos de texto para teste podem ser encontrados em Bringhurst (2004, p. 204) ou no Adobe's Typeface Design Process, disponível em: <https://partners.adobe.com/public/developer/en/opentype/adobemm.pdf>

do Kern King é que não inclui caracteres acentuados, nem nenhum outro diacrítico.

Em *OpenType*, através de uma função chamada *kerning classes*, é possível programar espaçamentos semelhantes em letras com diacríticos e letras que não os têm. Assim, ao definir-se o espaçamento para o a definir-se-ia também o espaçamento para o á ou à.

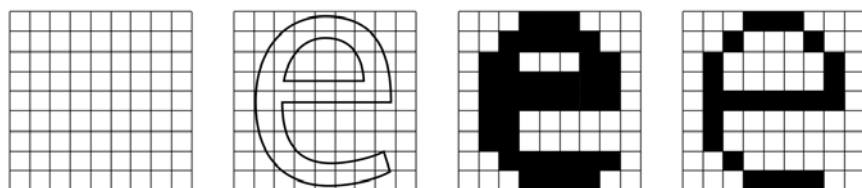
Existem ferramentas como o *DTL Kernmaster* ou o serviço *iKern*, que estabelecem o *kerning* automaticamente a partir de um espaçamento inicial correto com resultados quase perfeitos. É provável que, em breve, os *softwares* incluam a opção de *autokern*, que funcionará como o *autohinting*, ponto de partida para posteriores refinamentos.

Em todos os casos testados, é importante imprimir, observar, marcar e mais tarde corrigir. O processo de espaçar uma fonte é lento e virtualmente eterno. O limite está na paciência do artífice. Já Brighurst (2004) afirmava não existir uma fonte cujo *kerning* não possa ser melhorado.

### 3.6 Hintings e codificação

Com a era digital surgiram também limitações técnicas que anteriormente não existiam, como a resolução dos dispositivos de visualização ou a possibilidade de múltiplas formas de reprodução para uma mesma fonte. As equações quadráticas ou cúbicas utilizadas para definir as formas das letras, curvas de *Bézier*, são escaláveis e permitem determinar o contorno dos glifos com todo o detalhe. Porém, os métodos de reprodução utilizados são, na sua maioria, limitados a uma grelha finita de pontos cuja qualidade de visualização é, por definição, menor do que a das curvas originais (Scaglione, 2012d).

Fig. 3.66 A resolução de um ecrã é definida por uma rede de píxeis. Quando uma letra é muito pequena, e não possui instruções de *hinting*, o espaçamento e a espessura podem ser prejudicados (e no centro). Quando os ajustes de *hinting* são efetuados (e à direita), as letras ficam visualmente otimizadas. (Vargas, 2005, p. 31)



*Hinting*, ou otimização para ecrã, é o processo através do qual as fontes são ajustadas para uma maior legibilidade nos monitores de computador (Bil'ak, 2010). Esta etapa, constantemente abordada pelos designers de tipos como um processo que se poderia tornar obsoleto com os avanços tecnológicos continua ainda hoje, e com as *webfonts*, a ser cada vez mais necessário. O problema prende-se com o facto de as fontes não serem desenhadas para a resolução dos ecrãs de computador (72–96 dpi), mas antes para a muito maior resolução de impressão (1200+ dpi). Os caracteres são desenhados e arquivados como linhas de contorno matematicamente perfeitas, onde as linhas e curvas se representarão bem em altas resoluções. Quando convertidas em píxeis, podem ficar distorcidas ou até mesmo ilegíveis [fig. 3.66].

As instruções de *hinting*, para otimização da rasterização do desenho da letra nos diferentes tamanhos em ecrã, permitem controlar vários aspetos:



a altura e largura das caixas altas e baixas de uma fonte, a espessura de cada uma das linhas individuais, a quantidade de espaço à volta das letras, o tamanho a partir do qual as hastes das caixas altas passam a ter uma espessura diferente das caixas baixas, o modo como o ângulo dos caracteres itálicos é alterado para melhor se adaptar à grelha de píxeis, entre muitos outros detalhes extremamente técnicos alterados pixel por pixel. O processo, para além de o parecer, é mesmo entediante, até para os designers de tipos já acostumados a projetos de longa duração. Por esse motivo, aliado ao facto de se acreditar que se trata de um processo quase obsoleto, 99% de todas as fontes, mesmo as comerciais, não possui *hinting* (Bil'ak, 2010). Mesmo quando incorporam essas instruções, os resultados em ecrã poderão não ser assegurados, pois diferentes tecnologias abordam as mesmas indicações de formas distintas<sup>44</sup>.

Por outro lado, o computador e a codificação da fonte podem trazer algumas limitações. Os formatos *PostScript* e *TrueType*, para além das diferenças, vantagens e desvantagens observadas no capítulo 1, podiam apenas contar com 256 caracteres por fonte, uma vez que ambos se baseiam num sistema de 8 bits.

Como é sabido, só os caracteres chineses somam cerca de 80.000 formas distintas e, mesmo dentro da Europa, a quantidade de acentos necessária para as línguas da Europa do norte e central, faz com que 256 códigos sejam claramente insuficientes (Scaglione, 2012d). Essa limitação levou também à criação de sistemas de codificação adicionais onde os mesmos códigos foram utilizados para diferentes caracteres como, por exemplo: *MS Windows 1250* – Latino da Europa Central, *MS Windows 1251* – Cirílico, *Mac OS Roman*, *Mac OS Armenian*, etc.

Esta situação provocou uma série de problemas de compatibilidade pois, ao transmitir informação de um computador para outro que use um sistema de codificação diferente, as letras poderiam ser trocadas. Para resolver muitas destas situações de incompatibilidade, os sistemas operativos começaram a compatibilizar-se com o sistema de codificação Unicode, o consórcio que regula e implementa a atribuição de um código único para cada um dos caracteres existentes.

Hoje em dia, e já desde a segunda metade da década de 90, o *OpenType* veio substituir os formatos anteriores, por todas as vantagens já elencadas<sup>45</sup>.

Na era digital, a tipografia é muito mais do que o correto desenho de belas formas que funcionam bem umas ao lado das outras. A dimensão técnica adiciona uma dose considerável de complexidade ao processo de produção de fontes. O designer não se pode desligar do facto de estar a construir programas informáticos (Scaglione, 2012d). Por isso, as fontes devem ser tecnicamente corretas para garantir um funcionamento consistente em diferentes sistemas operativos ou outros *softwares*. Como reconhece Scaglione

44 Uma descrição mais detalhada destes problemas e dos processos envolvidos poderão ser consultados em: <https://www.typoshake.com/articles/hinting>

45 A este propósito, veja-se capítulo 1, p. 123.

(2012d), isto requer um estudo meticuloso das áreas mais técnicas da profissão de um designer de tipos e a constante atualização de conhecimentos técnicos que evoluem de forma vertiginosa.

### 3.7 Distribuição e modelos de negócio

Uma fonte não se adquire como um carro ou uma bicicleta. O utilizador compra uma licença de uso que poderá estar sujeita a um conjunto de condições expressas no EULA.

Há três possibilidades de registo: registo de patentes pelo desenho, registo de *copyright* como *software* e registo de marca para o nome da fonte.

Existem vários modelos de distribuição e negócio embora, na sua maior parte, se dividam entre duas grandes opções: a distribuição gratuita e a distribuição comercial.

A distribuição gratuita pode realizar-se de forma individual, ou seja, por iniciativa dos próprios designers, ou através de uma plataforma *web* de distribuição especializada para o efeito. Outras variantes deste tipo de distribuição incluem a distribuição através de doações voluntárias. A distribuição entre amigos, por exemplo, é um modelo vantajoso para testar uma fonte, mas a pirataria é a sua maior ameaça. Outras variantes incluem a possibilidade de acesso gratuito, mas convida-se o utilizador a doar algo ao designer para que o sistema se mantenha gratuito.

Nos modelos de distribuição comercial o utilizador paga um valor pelo usufruto de uma fonte. O designer pode distribuí-la ele próprio ou através de distribuidoras. Deverá inteirar-se acerca das condições que cada distribuidora propõe nos seus contratos para que, caso seja do interesse do designer, não se exija exclusividade. Uma variante da distribuição comercial é a chamada distribuição *freemium*, onde o utilizador obtém gratuitamente uma parte do produto. Aqui a aposta do designer está em seduzir o utilizador com uma oferta, levando-o a adquirir a restante família, essa sim, com um custo associado.

O autor decidirá sobre o modelo de distribuição de cada uma das suas fontes. Pode inclusivamente trocá-lo num momento posterior se não existirem restrições associadas.

O valor de uma fonte varia de acordo com diversos fatores e também em função da acessibilidade ao produto. Uma fonte adquirida ao abrigo de uma licença de exclusividade é, naturalmente, menos acessível do que outra que não a contemple. Nas licenças de exclusividade, os custos aumentam consideravelmente dada a impossibilidade do designer as redistribuir. Porém, mesmo nesses casos, modelos de negócio podem ser explorados para baixar o custo inicial da fonte, como por exemplo, permitir a exclusividade de uso por um período determinado e, posteriormente, poder o designer comercializá-la, conseguindo assim compensar a redução de valor inicial.

### 3.8 Gestão do processo de trabalho

Scaglione (2012b) sugere uma divisão do processo de trabalho em quatro fases: projeto; desenho, produção e pós-produção. A primeira fase aborda a definição de conceitos relativos à família tipográfica, como a sua função e o processo necessário para a terminar. Na etapa de desenho, desenha-se os glifos e os espaços, controlando-se a fluidez das curvas. Não é necessário desenhar todos os glifos. Concluídos os desenhos para um mapa de caracteres, inicia-se a fase de produção. É a partir daqui que o processo se torna mais rápido. Sempre que se pretender criar uma família tipográfica com várias variantes, torna-se conveniente desenvolver os pesos extremos para se poder trabalhar com interpolação ou extrapolação e assim criar os pesos intermédios. Hoje em dia, a tecnologia *Multiple Master* tornou-se uma tecnologia indispensável para o desenvolvimento de famílias tipográficas com muitos estilos. No término da etapa de produção, o mapa de caracteres deve estar o mais completo possível e as formas já amplamente testadas e aprovadas. Só assim se pode avançar para a pós-produção. Como refere Scaglione (2012b), esta última etapa será, provavelmente, a mais aborrecida, pelos processos entediantes, especialmente em famílias tipográficas extensas. No entanto, é tão necessária como os passos e procedimentos anteriores. Seguir esta metodologia torna o processo de desenvolvimento de um tipo de letra mais célere. Em suma, este método evita trabalhos redundantes e sistematiza a tomada de decisões de design.

Como reconhece Meseguer (2012a), embora as diferentes fases no processo de desenho e desenvolvimento de um tipo de letra requeiram tempos diferentes, o tempo total a dispensar será sempre elevado. Dependerá sempre do propósito do projeto, da dificuldade formal, da sua extensão e da experiência do designer de tipos. Para Meseguer (2012a), uma designer de tipos experiente, a primeira fonte de uma família tipográfica para texto necessita de três meses de trabalho intensivo. Para a vertente itálica, mais três meses. Para os restantes pesos (*bold*, *bold italic*, *light*), um pouco mais de um mês se se produzirem artesanalmente, isto é, sem recurso a ferramentas de interpolação. Nas fontes para títulos, refere demorar o mesmo tempo que na primeira fonte de uma família para texto. Para Scaglione (2012b), o desenho de uma família tipográfica é uma tarefa lenta e meticulosa. O processo de trabalho poderá demorar meses ou mesmo anos, dependendo do empenho, dedicação e rigor na construção e verificação de provas e correções. Para Meseguer (2012a), um ano é o período de tempo razoável e quase mínimo para o desenvolvimento de uma família que contemple entre oito a dez variantes.

Responder à questão colocada no início deste ponto – Como se produz uma fonte? – torna-se uma tarefa difícil, principalmente, porque não existe uma metodologia una. Nesse sentido, talvez não exista uma resposta concreta à questão. O que há são sugestões de caminhos que podem ser seguidos, não receitas obrigatórias. Aliás o mais comum é que cada designer,

à medida que vai adquirindo experiência, faça as suas próprias adaptações consoante os objetivos e o desenrolar dos próprios projetos.

A tabela apresentada abaixo procura reunir e combinar as principais etapas e tópicos desenvolvidos na produção de uma fonte. Teve por base a tabela resumo apresentada por Cardinalli (2015), para o desenvolvimento de fontes costumizadas, embora com adaptações e acrescentos que se consideraram pertinentes e que resultaram dos pontos abordados anteriormente, assim como da análise de diversas metodologias apresentadas na literatura (Cheng, 2006; Earls, 2002; Henestrosa, Messeguer, & Scaglione, 2012; Lupton, 2010), em fóruns e listas de discussão da especialidade. Nela, as etapas estão descritas nas suas características básicas, seguidas pelo aprofundamento dos principais tópicos desenvolvidos. A frequência e tipo de investigação utilizando testes encontram-se ao longo de cada etapa, assim como a participação efetiva do cliente, quando exista, durante o processo [fig. 3.67].

Fig. 3.67 Resumo das principais etapas e tópicos desenvolvidos na produção de uma fonte.  
(Adaptada de Cardinalli, 2015, p. 130)

ETAPA	PESQUISA INICIAL	CONCEITO	DESIGN	PRODUÇÃO	PÓS-PRODUÇÃO
<b>DESCRIÇÃO</b>	Definição do problema. Motivação, inspiração inicial, objetivos e investigação.	Definição de parâmetros tipográficos. Desenvolvimento de desenhos exploratórios das opções de design.	Criação, digitalização e implementação em software.	Espaçamento, criação de tabelas e otimização do formato.	Implementação, publicação e distribuição.
<b>PRINCIPAIS TÓPICOS DESENVOLVIDOS</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Palavras-chave;</li> <li>Formação de um painel semântico;</li> <li>Características estéticas;</li> <li>Características funcionais;</li> <li>Características técnicas;</li> <li>Características de produção;</li> <li>Limite temporal para o projeto;</li> <li>Previsão de licenciamento;</li> <li>Previsão de custos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Delimitação da linha concetual e dos atributos visuais e estruturais da fonte;</li> <li>Requisitos técnicos;</li> <li>Suporte idiomático;</li> <li>Relacionar com os objetivos a atingir;</li> <li>Início do desenho manual ou digital de caracteres-chaves, de acordo com os objetivos e com a prática do designer;</li> <li>Definir os parâmetros tipográficos como as proporções, pesos, remates e terminações;</li> <li>Desenvolvimento de várias opções.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Aplicação do design a um conjunto maior de caracteres e estudos de peso;</li> <li>Ampliação das opções de design mais favoráveis para derivar os outros caracteres;</li> <li>Design do mapa de caracteres básico, pontuação e algarismos.</li> </ul> <p><b>DEFINIÇÃO</b> Definição do peso regular.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Desenho de itálicos;</li> <li>Design de pesos extremos: light – bold, ou extra-bold – extra-light;</li> <li>Revisão/correção prévia de curvas vetoriais.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Completar o mapa de caracteres com versaletes, ligaturas, sinais de pontuação, caracteres acentuados e internacionais, símbolos comerciais, matemáticos, monetários, pictogramas, frações, acentos, caracteres gregos, ditongos, etc.;</li> <li>Conforme as pretensões, aumentar a família com a geração de versões interpoladas e/ou extrapoladas;</li> <li>Espaçamento entre caracteres e Kerning.</li> <li>Extensão do mapa de caracteres para suportar os diferentes idiomas previstos.</li> <li>Programação de OpenType Features.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Revisão técnica e funcional;</li> <li>Revisão da programação OpenType;</li> <li>Programação de hinting (quando necessário);</li> <li>Testes de funcionalidade através de softwares específicos;</li> <li>Confirmação do funcionamento das funções de OpenType em diferentes plataformas e sistemas operativos;</li> <li>Validação da fonte para aplicações (Microsoft, Adobe, etc.);</li> <li>Publicação da fonte;</li> <li>Definir modelo de distribuição;</li> <li>Instalação e uso da fonte na rede de computadores finais.</li> </ul>
	<b>INVESTIGAÇÃO E PESQUISA DE REFERÊNCIAS</b>	<b>TESTES IMPRESSOS</b>	<b>TESTES IMPRESSOS</b>	<b>TESTES IMPRESSOS</b>	<b>TESTES VÁRIOS</b>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>Levantamento de outras fontes que se aproximam dos objetivos delimitados;</li> <li>Pesquisa de outras referências visuais;</li> <li>Pesquisa sobre o público-alvo.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Avaliação da qualidade dos desenhos;</li> <li>Avaliação da relação forma e contraforma;</li> <li>Avaliação de ritmo e cor tipográfica.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Avaliação da coerência do design entre todos os caracteres;</li> <li>Avaliação da relação de pesos: light, regular e bold;</li> <li>Testes de redução e legibilidade (procurar problemas na relação visual entre os caracteres e entre os espaços positivos e negativos).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Avaliação da uniformidade, fluidez, contraste e consistência (visual e estrutural) de espaçamentos entre letras e pares de kerning;</li> <li>Avaliação da mancha de texto em corpos pequenos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Testes gerais de funcionamento;</li> <li>Testes da fonte em ecrã e dispositivos móveis.</li> </ul>
<b>PARTICIPAÇÃO DO CLIENTE (caso exista)</b>	● ● ● ● ●	● ● ● ● ●	● ●	●	

## Síntese

O computador e a acessibilidade a *softwares* permitiram uma aceleração geral nos processos de criação tipográfica e influenciaram a sua criação, alterando toda a estrutura de produção e distribuição.

Neste capítulo, discutiram-se as especificidades do design de tipos digitais, definido como uma atividade complexa baseada na conceção e desenvolvimento tecnológico do desenho de todos os caracteres e glifos que definem um alfabeto, independentemente do método usado, quer para os conceber, quer para os reproduzir, tendo em vista a sua produção e distribuição em formato digital.

Essa atividade envolve múltiplos aspetos, estéticos, técnicos, funcionais, legais e económicos, tornando-se imprescindível um conhecimento sólido dos conceitos e da história.

Procurando reduzir a ambiguidade e atualizar a terminologia tipográfica portuguesa, matéria de significativa importância pedagógica e profissional, apresentou-se a anatomia e terminologia tipográfica utilizadas no desenho, descrição e análise de formas tipográficas, divididas em sete categorias (Variações tipográficas; Linhas de medida; Proporções; Formas; Traços; Pormenores e propriedades; Finalizações) e que, ao longo dos tempos, foram sofrendo alterações por circunstâncias técnicas, filosóficas, artísticas, económicas e culturais.

Abordaram-se as classificações estruturais dos tipos, desde as mais históricas às mais contemporâneas, demonstrando a sua importância do ponto de vista mercadológico e pedagógico. Verificou-se que grande parte dos sistemas de classificação tipográfica adotados atualmente tem por base a proposta do tipógrafo e historiador francês Maximilien Vox, que cruza autores e momentos importantes da história da tipografia com os aspetos formais das letras. O seu sistema foi adotado pela ATypI e ampliado, adquirindo a designação Vox-ATypI. Porém, e apesar dos múltiplos esforços, como se verificou, não existem sistemas perfeitos. Com a tipografia digital, as criações tipográficas híbridas dificultaram a tarefa de classificar tipos e as limitações dos sistemas clássicos tornaram-se evidentes. No sentido de colmatar essas limitações, modelos mais descritivos e menos categóricos começam a ser desenhados. Porém, os sistemas de classificação não são um fim em si mesmos e, tal como os tipos, são sempre um produto do seu tempo.

Abordou-se a constituição de uma fonte relativamente ao mapa de caracteres que poderá contemplar e às famílias tipográficas. Desde a introdução do *OpenType*, uma fonte do alfabeto latino não tem, teoricamente, um limite específico para o conjunto de caracteres e glifos que abarca. A dimensão do mapa de caracteres é naturalmente influenciada pelos idiomas que a fonte suporta e, muito raramente, se limita ao desenvolvimento das letras de um alfabeto. Para que uma fonte seja funcional deve ser desenvolvida uma panóplia de outros glifos, desde sinais diacríticos ou não alfabéticos, como os algarismos, sinais de pontuação, entre outros. Numa família tipográfica, esse esforço multiplicar-se-á pela quantidade de variantes contempladas

segundo um critério formal que as harmonize, podendo abarcar, entre outros detalhes, diferentes desenhos para corpos distintos.

A expansão dos mapas de glifos e as extensões das famílias, muitas vezes para além do alfabeto latino, são cada vez mais frequentes e só foram possibilitados pelos desenvolvimentos proporcionados pela tecnologia digital e os vários sistemas paramétricos criados.

Dentro das características funcionais, abordou-se o binómio tipos para texto e tipos *display*, enfatizando-se os seus propósitos, objetivos, aplicabilidade técnica, modos de reprodução, de leitura e perceção. Importa, porém, salientar que estas relações não ocorrem isoladas, interpenetram-se muitas vezes tão intimamente que se torna difícil delimitar uma fronteira entre elas. Numa mesma aplicação, podem conviver vários modos de leitura.

Tornou-se, pois, necessário investigar as formas tipográficas e a sua legibilidade, conhecendo os fatores que influenciam na sua perceção. Clarificou-se que, em tipografia, legibilidade pode distinguir-se de leiturabilidade. Em síntese, a legibilidade relaciona-se com a perceção visual e a descodificação de símbolos individuais, enquanto que leiturabilidade se refere à facilidade, conforto e um conjunto de fatores, como a economia ou a velocidade, que poderão influenciar na compreensão de um determinado texto.

Posteriormente, apresentaram-se as principais descobertas que as investigações em torno da legibilidade e do processo de leitura aportaram para o design de tipos. Finalizou-se este tópico com um conjunto de considerações estruturais e estilísticas sobre legibilidade para o design de tipos, focadas nos ascendentes, descendentes e altura-x, no contraste, na cor e peso, no desenho das serifas, nas características distintivas dos caracteres, nas contraformas, nas junções e nas formas familiares, que resultaram da contribuição de vários autores (Ahrens, 2008; Beier, 2012; Beier & Larson, 2010; Bessemans, 2012; Ferreira, 2014; Foster, 1980; Gaultney, 2001; Gluth, 1999; Henestrosa, Meseguer, & Scaglione, 2012; Hochuli, 2008; Martins, 2014).

Para dar resposta à questão de como se produz uma fonte, investigaram-se as metodologias praticadas pelos designers de tipos. Constatou-se que, apesar dessas metodologias serem tão únicas e individuais como os designers que as praticam, foi possível encontrar vários pressupostos transversais envolvidos no desenvolvimento e produção de uma fonte digital. No entanto, o processo de desenvolvimento de uma fonte não é um processo linear e cada projeto aportará as suas especificidades. É feito de avanços e recuos, avaliação e redesenho a cada etapa, o que sublinha a importância pedagógica de se conhecerem as etapas principais, dada a escassez de abordagens em português. Assim, explicitaram-se as questões que poderão despoletar a produção de uma fonte, desde a análise de requisitos e investigação prévia, aos principais processos e métodos de criação de tipos, tanto manuais como digitais. Abordaram-se as metodologias de início de desenho, a digitalização e derivação de caracteres, tanto por partes, módulos ou derivação de formas, passando pelo espaçamento, do *kerning* e pares de *kerning*, e pelo *hinting* e codificação. Terminou-se com as etapas de distribuição, modelos de negócio e gestão do processo de trabalho.



Com este capítulo encerra-se o enquadramento teórico que norteia esta investigação, sustentando e suscitando um conjunto de ideias e reflexões aprofundadas nos capítulos seguintes e que representam os resultados originais desta investigação.

CAPÍTULO 4

**Produção portuguesa de tipos  
digitais (1990–2010)**

ESTUDO 1



O presente estudo aborda o fenómeno do desenvolvimento de tipos digitais por autores portugueses, tendo em conta a baliza cronológica estabelecida: de 1990 a 2010. Desde o início desta investigação, a aparente falta de tradição no design de tipos em Portugal suscitou curiosidade quando confrontada com a crescente afirmação, valorização e reconhecimento internacional que os designers de tipos nacionais e os seus tipos digitais têm angariado. No capítulo 2, embora de forma breve, contextualizou-se o panorama nacional e a sua relação com o design de tipos ao longo da história. Procurou-se, assim, identificar e analisar os fatores que poderão caracterizar o design de tipos em Portugal.

O enquadramento teórico que norteia esta investigação, distribuído pelos capítulos anteriores, desencadeou um conjunto de questões, ideias e reflexões que se identificaram como relevantes no panorama nacional.

Neste capítulo, procura-se responder a um conjunto de questões: Como se caracteriza o design de tipos digitais em Portugal? Porque é que surge o interesse pelo design de tipos digitais em Portugal? Que impacto possui a tipografia portuguesa, premiada e valorizada, na produção gráfica nacional? Quais os autores mais significativos? Quais os processos e métodos de trabalho? De que forma a tecnologia digital influencia as suas criações? Que fatores caracterizam e distinguem o design de tipos digitais nacional do panorama internacional? Que ações poderão melhorar a visibilidade, divulgação e uso dos tipos digitais desenvolvidos por autores portugueses?

O estudo inicia-se com uma contextualização dos objetivos e procedimentos metodológicos subjacentes ao desenvolvimento do trabalho de recolha de dados, documentais e iconográficos. Posteriormente, debruça-se na análise da informação recolhida que permitiu caracterizar os percursos dos designers de tipos selecionados. No desenvolvimento desse ponto, procurou-se compreender o fenómeno a partir de diferentes abordagens, desde a narrativa, através da ligação de factos documentados e da relação autor/processo/produto, à abordagem por segmentação monográfica. Procurou-se, no entanto, que a monografia não se fechasse em si mesma, isto é, no período temporal em estudo, mas que possibilitasse um modelo de compreensão mais abrangente.

Encerra-se este capítulo com uma análise comparativa das dimensões em estudo.

## **1 Metodologia**

Neste estudo, optou-se primordialmente por uma abordagem qualitativa, que privilegiasse a procura exploratória da fenomenologia e uma interpretação dos dados a partir do design. Nesse sentido, após uma primeira recolha documental, bibliográfica e iconográfica, com vista a dar forma ao universo em análise, procedeu-se à seleção dos autores significativos, através de um conjunto de critérios que levaram à recolha de depoimentos em entrevistas semiestruturadas aos designers de tipos digitais portugueses selecionados.

A sequência completa de etapas metodológicas e tarefas é a seguinte:

### **Etapla 1 – Pesquisa, identificação e organização do objeto de estudo**

Esta etapa iniciou-se pela pesquisa de referências bibliográficas relevantes para contextualizar e enquadrar o objeto de estudo.

A literatura disponível à data de início deste estudo, em 2010, era praticamente inexistente no que se refere ao design de tipos digitais por autores portugueses, excetuando-se os artigos publicados nos livros *20 alfabetos tipográficos de vinte designers do século XX*, de Vitor da Silva, e *Creative Characters*, alguns artigos publicados nos *Cadernos de Tipografia*, por Paulo Heitlinger, nas revistas *Page e Tupigrafia* e em pequenas edições de autor relacionadas com os designers e seus tipos, maioritariamente espécimenes. Consultaram-se ainda os relatórios dos Delegados da ATypI por forma a obter informações relevantes sobre o panorama português.

Porém, o que manifestamente se constatou, foi a falta de estudos transversais, agregadores e aprofundados nesta área<sup>1</sup>. As poucas referências que se encontraram estavam dispersas por várias publicações, artigos de opinião, blogs e fóruns, redes sociais, para além da informação que alguns designers já divulgavam nos seus *websites* pessoais.

A bibliografia consultada alargou-se então pela busca de publicações, nacionais e internacionais, que partilhassem com este estudo algumas afinidades, quer no período abordado, quer pela contextualização histórica e, mais especificamente, sobre a produção de tipos digitais. Constatou-se que as publicações mais relevantes para este estudo eram contribuições académicas, sob a forma de dissertações (p. ex.: Bajanca, 2008; Gomes, 2010; Laranjeira, 2001; Santos, 2002), teses (p. ex.: King, 1999; Cahalan, [2004] 2007) ou artigos (p. ex.: Chaccur, 2010; Cosgaya, 2010; Flores, 2011; Gomes, Lessa, & Lima, 2009), a par de um conjunto reduzido de outras publicações que auxiliaram a compreensão do design de tipos nas suas diversas vertentes e nacionalidades (p. ex.: Balušíková & Záruba, 2005; Bernstein, Perondi, & Sfligiotti, 2008; Consuegra, 2004; Farias, P. & Piqueira, 2003; Lenarduzzi, P., Piazza, M., & Sfligiotti, S., 2002; McGuinne, 1992; Middendorp, 2004)<sup>2</sup>.

Para além da recolha de informações em fontes documentais bibliográficas, procedeu-se ainda a uma recolha dos artefactos desenvolvidos no período em análise. A inexistência de um arquivo que agregue informação gráfica sobre os tipos de letra digitais produzidos por autores nacionais no âmbito temporal deste estudo, não constituiu uma surpresa, dada a contemporaneidade do *corpus* em estudo, assim como a falta de tradição de abor-

1 Ao longo do desenvolvimento deste estudo, tomou-se conhecimento das investigações de doutoramento de Teresa Cabral e Pedro Amado, que trouxeram contributos para o aprofundamento da temática.

2 No decurso desta investigação, outras publicações a nível internacional foram surgindo, evidenciando a pertinência da abordagem. Consulte-se, por exemplo: Lamónaca, V. (2013). *Tipografía latinoamericana: un panorama actual y futuro*. Florida: Wolkowicz; Consolo, C., Celso, A., Gravier, M. G., & Fontana, R. (2013). *Tipografía en Latinoamérica. Orígenes e Identidad*. São Paulo: Blucher.

dagens ao design e produção de tipos em Portugal, mesmo de épocas muito anteriores, como se verificou na contextualização efetuada no capítulo 2.

Embora dispersas, as recolhas mais representativas da produção de tipos digitais por autores portugueses encontram-se hoje publicadas *on-line*. A informação relativa ao design de tipos em Portugal compilada por Luc Devroye<sup>3</sup> constituiu um enorme ponto de partida. No seu *website*, Devroye lista de forma exaustiva os designers de tipos portugueses e as suas criações, profissionais e amadoras, sem referência a classificação ou categoria. Juntaram-se a esta recolha os dados encontrados nas fundições tipográficas e distribuidores, quando relacionados com autores portugueses, no período em estudo. Pesquisaram-se dados nos *websites* profissionais e pessoais, nas redes sociais, blogues e fóruns. Recorreu-se à pesquisa em versões anteriores dos seus *websites* através do Internet Archive, de onde se recolheu alguma informação passada.

A recolha de informação gráfica foi também efetuada através das publicações dos designers, os catálogos e os espécimenes, recolhidos diretamente com os seus autores ou através de pesquisas que se efetuaram aos seus acervos. Sempre que possível tentou-se confirmar e validar com os autores as informações recolhidas. A par dessa recolha, efetuou-se um registo fotográfico de espécimenes, livros de esboços ou outros materiais relevantes relacionados com os tipos de letra.

Através das abordagens referidas anteriormente conheceu-se o universo de autores portugueses com tipos de letra digitais desenvolvidos entre 1990 e 2010. Um total de 113 autores foram identificados entre profissionais, amadores e estudantes. Destes, todos tinham pelo menos um tipo de letra desenvolvido: publicado, não publicado ou por encomenda.

Para melhor organização dos dados recolhidos nesta fase construiu-se uma base de dados privada<sup>4</sup>, através de uma plataforma *web*, que aglutinou informações sobre os tipos digitais desenvolvidos por autores nacionais dentro do período estabelecido.

Este instrumento permitiu um acesso constante e em qualquer lugar às informações agregadas na base de dados.

A informação recolhida, sempre que possível, foi organizada por autor, contendo uma biografia, os contactos, os principais canais de distribuição e uma galeria de tipos organizada cronologicamente por nome, formato e distribuidor. Essa galeria foi subdividida nos tipos publicados comercialmente, nos não publicados e ainda nos tipos desenvolvidos por encomenda. Da informação individual fez ainda parte um conjunto de dados sobre o currículo de cada autor, no que concerne a publicações, conferências, *workshops*, exposições e distinções. Por fim, foi compilado um conjunto de referências *web* onde os autores possuem perfis ativos, como redes sociais, entre outros sítios.

3 Luc Devroye, professor e investigador na School of Computer Science, da Universidade de McGill, em Montreal, Canada, mantém um repositório tipográfico com informações sobre Portugal, disponível em: <http://luc.devroye.org/portugal.html>

4 Ver exemplo no Anexo D.



## **Etapa 2 – Entrevistas com designers**

Após a primeira etapa, tornou-se necessário recolher dados que não seriam possíveis de aprofundar somente através da pesquisa bibliográfica ou iconográfica. A forma escolhida para complementar essa recolha foi o recurso ao inquérito na forma de entrevista. Um inquérito consiste em suscitar um conjunto de discursos individuais e interpretá-los (Ghiglione & Matalon, 2001). Esse instrumento permite a obtenção de dados qualitativos relacionados com os valores, as atitudes, as opiniões e as preferências dos entrevistados, assim como a recolha de dados quantitativos sempre que se mostre necessário (Patton, 2002). As entrevistas caracterizam-se pela exploração de um domínio ou fenómeno que não se conhece bem. No fundo, passa pelo aprofundamento e verificação de um domínio de investigação, a fim de validar parcialmente as hipóteses ou os resultados em estudo. Assim, as entrevistas com os designers de tipos não tencionaram ser exaltações da individualidade dos autores, mas um meio de aceder à perspetiva pessoal de cada um sobre a sua obra, aos contextos específicos que estão por detrás do design dos tipos, dos processos e das práticas.

Pretendeu-se assim que os entrevistados pudessem contribuir significativamente para este estudo, revelando aspetos ligados às suas atividades enquanto designers de tipos: acontecimentos relevantes, os processos, os produtos, os usos, a identidade e a divulgação do seu trabalho.

Optou-se pela tipologia de entrevistas semiestruturadas, por permitir, numa combinação de perguntas abertas e fechadas, a direção da discussão em torno de um conjunto de questões previamente definidas e num contexto muito semelhante a uma conversa informal. Assim, sempre que se tornasse oportuno, poder-se-iam acrescentar perguntas adicionais para clarificar respostas menos precisas ou para reconduzir o contexto da entrevista. Utilizou-se este tipo de entrevista também porque se pretendia delimitar o volume de informações, obtendo-se assim um maior direcionamento para o tema e dimensões de análise pretendidas.

Nas entrevistas colocaram-se questões com os seguintes objetivos gerais:

- Recolha de testemunhos na primeira pessoa, das experiências vividas;
- Perceber o que é transversal e o que é singular entre os vários autores;
- Verificar de que forma a tecnologia influencia os processos de trabalho;
- Identificar fatores identitários no design de tipos portugueses;
- Identificar a melhor forma de divulgação do design de tipos nacional.

### **1.1 Critérios de seleção da amostra**

Do universo de autores identificado, constatou-se que nem todos eram designers de tipos reconhecidos. Existindo uma grande diversidade de formas de estar no desenvolvimento de tipos, desde designers de tipos profissionais, designers gráficos e estudantes ou mesmo curiosos que pontualmente desenvolveram um tipo. Este foi um dos principais desafios na delimitação da amostra, já que se pretendia estudar, exclusivamente, o núcleo mais representativo, através do seu trabalho e percurso reconhecido.

Assim, do universo constituído pelos designers de tipos digitais portugueses de 1990 a 2010, foi efetuada, numa primeira fase, uma seleção de designers a entrevistar com base numa matriz de critérios, utilizados nos estudos de King (1999), Cahalam (2007) e Gomes (2010), tal como noutros estudos académicos, não necessariamente da área específica da tipografia, mas de temáticas afins do design de comunicação (p. ex.: Fragoso, 2009; Quental, 2009). Estes critérios foram analisados e apreciados por especialistas, tanto por investigadores e docentes universitários, como por profissionais que fizeram propostas de adaptação para o presente estudo. Assim, definiu-se que os designers selecionados deveriam preencher pelo menos três dos critérios abaixo elencados:

- Designers com tipos publicados ou tipos desenvolvidos por encomenda;
- Designers com tipos premiados em concursos da especialidade;
- Designers convidados para palestras e conferências;
- Designers citados ou distinguidos em revistas ou *website* da especialidade;
- Designers reconhecidos pelos pares.

Da aplicação dessa matriz selecionaram-se oito designers de tipos a entrevistar (por ordem alfabética): Dino dos Santos; Jorge dos Reis; Hugo d'Alte; Mário Feliciano; Ricardo Santos; Rui Abreu; Rúben Dias; Susana Carvalho. Porém, esta lista não foi considerada definitiva, uma vez que, na sequência dessas primeiras entrevistas, foi solicitado a cada um dos intervenientes que reconhecessem ou sugerissem outros nomes, justificando, individualmente, cada uma das escolhas. Para facilitar esse processo, foi ainda compilada uma lista de designers que apenas preenchiam dois dos primeiros quatro critérios estabelecidos e que, de acordo com o quinto critério estabelecido, poderiam ser repescados pelos intervenientes a entrevistar inicialmente (por ordem alfabética): David Laranjeira; Fábio Duarte Martins; Pedro Leal; João Pedro Vasconcelos; Joel Santos; Miguel Sousa; Manuel Pereira da Silva; Olinda Martins; Patrícia Carvalho e Paulo Heitlinger.

A partir do reconhecimento pelos pares, adicionaram-se mais dois intervenientes à amostra (por ordem alfabética): Manuel Pereira da Silva e Miguel Sousa, ficando a amostra concluída com uma dezena de personalidades.

Importa referir que, no caso de Manuel Pereira da Silva<sup>5</sup>, já não foi possível a recolha de entrevista, dado o seu falecimento ainda antes do desenvolvimento desta investigação, em 2008.

5 No caso de Manuel Pereira da Silva, a busca e confirmação de documentação biográfica e bibliográfica foi aferida junto de entrevistas exploratórias pontuais a dois designers que privaram com o autor: primeiro com Antero Ferreira e, posteriormente, com Fernando Coelho. Contribuíram também significativamente os materiais gráficos gentilmente cedidos por Manuela Cruz, esposa de Manuel Pereira da Silva. Ao longo do processo de investigação, tomou-se conhecimento da doação do espólio de Manuel Pereira da Silva, pela sua esposa, à Biblioteca Municipal Rocha Peixoto, na Póvoa de Varzim, onde se podem consultar publicações relevantes e estudos do autor.

## 1.2 O guião da entrevista

O guião da entrevista privilegiou questões de ordem qualitativa, para se obter uma narrativa natural levando o entrevistado a lembrar e refletir sobre o seu percurso.

Descrição dos objetivos das questões colocadas:

**1. Como surgiu o seu interesse pela tipografia? Com quem aprendeu?**

Objetivo: saber com quem aprendeu, quem foram os mestres, quais as escolas ou outros locais de aprendizagem.

**2. Quais as influências mais significativas (designers; movimentos artísticos; publicações; viagens; exposições; conferências) que considera ter incorporado no seu trabalho?**

Objetivo: compreender de uma forma abrangente a influência que autores, revistas e viagens possam ter tido para os entrevistados.

**3. Como situa o seu percurso profissional entre 1990 e 2010? Quais as principais áreas e mercados com que trabalhou/trabalha?**

Objetivo: perceber como autorretratam o seu percurso.

**4. Quais os projetos que destacaria do seu percurso profissional?**

Objetivo: conhecer os projetos a que o autor atribui maior significado e porquê.

**5. O que o levou a desenvolver o tipo «X»?**

Objetivo: perceber as motivações que o levaram a desenvolver um projeto.

**6. Descreva-me o seu processo de trabalho.**

Objetivo: compreender as diferentes etapas do processo de trabalho: como se materializa o conceito, como foram os primeiros esboços, quais as ferramentas utilizadas, quais os primeiros glifos a serem desenhados.

**7. De que forma a evolução da tecnologia condicionou/condiciona o desenvolvimento do seu processo de trabalho tipográfico?**

Objetivo: perceber como o contexto tecnológico e as evoluções das tecnologias condicionaram ou condicionam o processo de trabalho.

**8. Como é que tem sido a aceitação do seu trabalho (prémios, distinções, encomendas e vendas) no mercado nacional?**

Objetivo: compreender a aceitação dos tipos produzidos dentro do mercado nacional.

**9. Aproximadamente quantos tipos vende em média por semana?**

Objetivo: obter informação quantitativa sobre vendas.

**10. Como surgem organizados os produtos que vende? Utiliza critérios de estilo e de função? Possui tipos de acesso livre?**

Objetivo: perceber quais os critérios de subdivisão e categorização de projetos.

**11. Preocupa-se com outros alfabetos (por exemplo: cirílico, grego ou árabe) no desenvolvimento de um tipo?**

Objetivo: perceber se o designer se preocupa com o mercado global, como o grego ou o cirílico, ou se apenas se move nas formas latinas do alfabeto.

**12. O desenvolvimento tecnológico democratizou o acesso aos tipos. Como encara esse fenómeno?**

Objetivo: pretende-se que o designer reflita sobre o impacto da tecnologia nos usos dos tipos de letra.

**13. Os seus tipos evidenciam traços da cultura portuguesa? Em caso afirmativo, quais são esses traços?**

Objetivo: levar o designer a refletir sobre as particularidades da tipografia portuguesa e até que ponto as reconhece nos seus trabalhos.

**14. Acha que se fossem mais utilizados tipos portugueses a nível nacional isso contribuiria para a construção de uma identidade tipográfica nacional?**

Objetivo: levar os designers a refletirem sobre o que é a identidade no design nacional e de que forma as suas criações podem contribuir para essa identidade.

**15. O que distingue os projetos da sua empresa no mercado nacional? E no internacional?**

Objetivo: perceber quais as diferenças dos seus produtos confrontando-os com o mercado nacional e internacional.

**16. A que atribui o número reduzido de mulheres no desenvolvimento de tipos em Portugal?**

Objetivo: explorar as questões de género.

**17. Considera que há meios adequados para publicitar o trabalho dos tipógrafos nacionais?**

Objetivo: perceber as lacunas na promoção e uso dos tipos nacionais.

**18. O que pensa sobre as plataformas digitais existentes (por exemplo: MyFonts; Google Fonts) para a distribuição e divulgação de tipos? Qual a importância que lhes atribui?**

Objetivo: perceber a importância que os designers atribuem aos distribuidores.

**19. Vê vantagens na criação de uma plataforma que divulgue os trabalhos dos designers de tipos nacionais, quer nacionalmente, quer internacionalmente?**

Objetivo: analisar o interesse e necessidade de uma plataforma de divulgação.

**20. Há alguma outra proposta que lhe pareça mais oportuna, exequível e eficaz para a divulgação e disponibilidade dos tipos desenhados por si e pelos autores portugueses?**

Objetivo: verificar se os designers identificam outra proposta para a divulgação e promoção do seu trabalho.

**21. Pensa que um sítio que tenha os seus tipos e dos outros autores pode ajudar a aumentar a visibilidade do seu trabalho e reforçar o conhecimento dos autores portugueses?**

Objetivo: verificar a opinião dos designers em relação à forma como o seu trabalho pode ou não ser beneficiado quando apreciado em conjunto com os seus pares.

**22. Estaria disponível para disponibilizar gratuitamente tipos para projetos académicos?**

Objetivo: perceber a receptividade dos designers perante a utilização dos seus tipos em projetos académicos e de que forma isso poderia no futuro ser transformado em valor acrescentado.

**23. Olhando para trás, e sabendo o que sabe hoje, o que nos falta para ampliar a cultura tipográfica?**

Objetivo: levar os designers a refletirem sobre o estado atual da cultura tipográfica e como se poderia aumentar a compreensão desta cultura.

**24. O que é que não lhe perguntei que lhe pareça relevante?**

Objetivo: questão exploratória final que pretende dar ao entrevistado a capacidade de abordar uma questão que considere relevante, mas não constante da conversa.

### **1.3 Dimensões**

O guião da entrevista procurou testar e analisar cinco dimensões conexas: pessoas; processos; artefactos/produtos (Cross, 1982); usos e identidade (incluídas pelo investigador para responder aos objetivos propostos). Adicionalmente acrescentou-se uma sexta dimensão, plataforma, com vista a aferir a opinião dos entrevistados face à oportunidade de criação de uma plataforma para a divulgação dos tipos digitais portugueses, um dos objetivos específicos desta investigação (detalhado no capítulo 5).

A primeira dimensão, teve como objetivo conhecer melhor o autor e o seu trabalho. Esta parte do questionário estava focado no percurso académico, na atividade profissional em geral e na procura de referências ou influên-

cias nacionais e estrangeiras; a segunda dimensão focou-se no processo de desenho dos tipos, procurando perceber as relações entre autor/tecnologia/programa (Providência, 2003); a terceira dimensão focou-se na percepção dos autores sobre os tipos criados, volume de vendas e prémios, mas também sobre a forma como surge organizada a produção dos seus tipos; a quarta dimensão focou-se nos usos, para perceber características como a expansão de linguagens para o mercado internacional e as opiniões dos autores sobre o impacto da tecnologia nos usos dos seus tipos. Estava ainda focada em perceber as falhas existentes na promoção e uso de tipos nacionais; a quinta dimensão procurou avaliar a percepção de cada autor em relação à identidade dos tipos portugueses, aspetos culturais semelhantes e dissonantes.

#### 1.4 Procedimentos

Os intervenientes foram contactados para aferir da sua disponibilidade em fornecer a entrevista, num primeiro contacto por *e-mail*, ao que se seguiu um contacto telefónico para confirmação e agendamento. O local da entrevista foi sempre combinado caso a caso. Sempre que possível, conforme recomenda Creswell (1998), procurou-se que a escolha do local fosse protegido de distrações e da interferência de ruído ambiente. Para além disso, o uso de um gravador digital de alta fidelidade deu segurança para se poder, posteriormente, isolar o conteúdo da entrevista do ruído ambiente. Foi levada para cada entrevista uma cópia impressa do guião, com espaço entre as questões. Embora se estivesse a gravar em áudio, caso a gravação falhasse, havia sempre possibilidade de fazer anotações.

O facto de o investigador conhecer pessoalmente os designers e o seu trabalho, proporcionou que as entrevistas se tornassem fluídas e o ambiente mais descontraído para colaborar.

À exceção de Miguel Sousa e Susana Carvalho, todas as restantes entrevistas foram presenciais. No caso de Miguel Sousa, foi efetuada uma entrevista por videoconferência, via *Skype*, e no caso de Susana Carvalho, a entrevista foi enviada por *e-mail*, ao que se seguiu um conjunto de trocas de *e-mails*. Este último processo mostrou-se mais complexo pela dificuldade em se obterem respostas a todas as questões.

Em todos os casos houve o cuidado de identificar o investigador, assim como os objetivos da investigação e a instituição que a promove. Explicou-se o processo de seleção, justificando a escolha de cada interveniente, as modalidades de amostragem e a duração média da entrevista, aproximadamente 45 minutos. Na maioria dos casos esse período temporal tornou-se mais elástico. A tipologia semiestruturada favorece a possibilidade de uma maior abertura e interação entre o investigador e o entrevistado contribuindo, de igual forma, para o favorecimento de uma troca de respostas espontâneas entre as duas partes.

Embora os entrevistados já tivessem conhecimento prévio de que a entrevista iria ser gravada em áudio, tentou-se sempre que a presença do gravador fosse o menos intrusivo possível, por forma a não causar inibição



ou constrangimento aos entrevistados, além das demais recomendações pertinentes à entrevista em pesquisas qualitativas (Coutinho, 2015; Creswell, 1998; Patton, 2002; Seidman, 1998).

As questões foram respondidas dentro de uma conversa informal. Procurou-se reduzir a interferência do investigador ao mínimo, privilegiando a fluidez do discurso do entrevistado, apenas interrompendo para introduzir novos dados na conversa ou dirigir o foco novamente para o objetivo pretendido (Silverman, 2000).

O tempo médio de resposta foi de aproximadamente 01h15m. O período e duração da recolha de dados realizou-se, para os primeiros oito selecionados, de 28 de junho a 09 de julho de 2013 e para os restantes dois intervenientes indicados pelos pares, de 09 a 25 de outubro de 2013.

As entrevistas renderam cerca de 11 horas de gravação bruta inicial e mais de 100 páginas de transcrição depurada (veja-se Anexo A).

### 1.5 Tratamento e análise dos dados

A análise das entrevistas foi realizada tendo em conta os objetivos deste estudo. Deste modo, o tratamento das entrevistas teve o seguinte percurso metodológico:

Numa primeira fase, foi realizada a transcrição total de cada entrevista. Essa transcrição representou um processo moroso e fez-se por forma a apresentar os silêncios, os gestos, os risos e a entoação de voz do entrevistado durante a entrevista. Procurou-se também aliviar o texto de certas frases confusas e redundâncias verbais ou vícios de linguagem, para que a leitura fosse mais facilitada, sem desvirtuar o conteúdo do que foi transcrito.

A versão transcrita foi remetida por *e-mail* a cada entrevistado para confirmação e validação do conteúdo do texto e introdução de alterações ou eventuais correções que considerassem necessárias para uma melhor comunicação das suas ideias. Hugo d'Alte, Miguel Sousa, Ricardo Santos, Rúben Dias, Rui Abreu e Susana Carvalho retificaram os seus depoimentos, numa tentativa de melhorar a articulação do discurso. Os restantes entrevistados mantiveram a transcrição original.

Numa segunda fase, e para a interpretação da informação compilada, procedeu-se à análise textual de cada entrevista, recorrendo à metodologia de análise de conteúdo. A análise de conteúdo é referida por Bardin (2011) como um conjunto de técnicas de análise das comunicações, podendo assumir diferentes formas, adequando-se ao domínio e ao objetivo pretendido, adotando procedimentos sistemáticos, relacionados à semântica estatística do discurso, visando a inferência de conhecimentos.

No presente estudo procedeu-se à análise semântica, analítica e temática das dimensões definidas inicialmente para interpretar e sintetizar os resultados das entrevistas.

Numa terceira fase, procedeu-se a uma análise comparativa das entrevistas, intuindo convergências e divergências de perspectivas, visões e opiniões.

## 2 Os designers e os seus tipos

### 2.1 Dino dos Santos

Dino Fernando dos Santos Moreira nasceu no Porto, em 1971. Licenciou-se em Design de Comunicação pela Escola Superior de Arte e Design (ESAD) de Matosinhos, em 1994. Em 2002, concluiu o mestrado em Arte Multimédia, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP), com uma dissertação intitulada *Tipografia digital: elementos para uma compreensão da linguagem digital e multimédia*. Como parte da sua pesquisa em torno dos tipos de letra monoespaçados e dos aspetos mecânicos da legibilidade, desenvolveu a família tipográfica *Monox*, a sua primeira tentativa baseada na interpolação de pesos extremos, com o objetivo de gerar pesos intermédios (Middendorp, 2007).

Iniciou a sua carreira profissional como designer gráfico. De 2000–01 até finais de 2003, colaborou na direção e design no ateliê Designatpt. Dirige a DType Foundry, desde 1994, trabalhando exclusivamente como designer de tipos, motivado pelo sucesso de vendas através do MyFonts (Middendorp, 2007).

Lecionou na ESAD, de 1996 a 2011, as disciplinas de Computação Gráfica, Teoria do Design, Projeto Multimédia e Estudos de Tipografia e colabora, desde 2012, com a FBAUP, onde leciona Design de Tipos no mestrado em Design Gráfico e Projetos Editoriais. Atualmente o grande núcleo do seu trabalho centra-se no mercado editorial, que considera um nicho dentro de um nicho, mas com uma grande exigência projetual. Hoje podemos encontrar os seus tipos de letra em prestigiadas publicações nacionais e internacionais como *Libération*, *Le Figaro*, *Vibe*, assim como projetos realizados por encomenda para a *Electronic Arts*, *The New York Times Magazine* ou para a revista *Stuff*. O trabalho da DType tem sido apresentado regularmente em conferências, seminários, exposições, incluindo a Bienal de Cerveira ou a seleção para a exposição *Schrift in Form* no Klingspor-Museum, em Offenbach, Alemanha, publicações, nas quais se incluem as revistas *Eye*, *Computer Arts* e *Page*, e em livros como o *1000 Fonts*, *TDC Annual 29*, *Typography*, *Fraktur Mon Amour*, entre outros<sup>6</sup>.

Começou a desenhar tipos de letra de forma autodidata em 1992–93, motivado pela realidade do design gráfico português e pela necessidade de colmatar as limitações em termos de tipos de letra digitais disponíveis para realizar um projeto. Dino dos Santos em entrevista ao blogue Tipograficamente referiu:

O mercado começava a ficar saturado de designers gráficos (que é a minha formação de base) e então enveredei pelo desenho de tipos de letra, uma paixão antiga, mas nunca concretizada. Mas como não havia ninguém para ajudar e ensinar, foi um trabalho muito penoso e duro. É

6 Para uma listagem completa, consulte-se a ficha individual presente no Anexo D.

difícil explicar que se desenha letras, porque as pessoas pensam que as letras são coisas que já nasceram desenhadas. (Santos, como citado em Tipograficamente, 2006a, para. 4)

Os primeiros tipos de letra desenvolvidos, mais simples e geométricos, são impulsionados pelos projetos que constavam de revistas como a *The Face* e a *Arena*, ambas desenhadas por Neville Brody. De 1994 a 1996 identifica a pós-modernidade gráfica expressa nos trabalhos de Neville Brody, David Carson e tudo o que surgia na *Emigre*, referindo: «todos esses géneros de trabalho que era apetitoso, muito interessante» (D. Santos, 2013). O seu tipo *Perfeita*, de 1995, desenvolvido para a exposição «O fax e a mensagem» levada a cabo pela Icg rada, demonstra todas essas influências mais vernaculares.

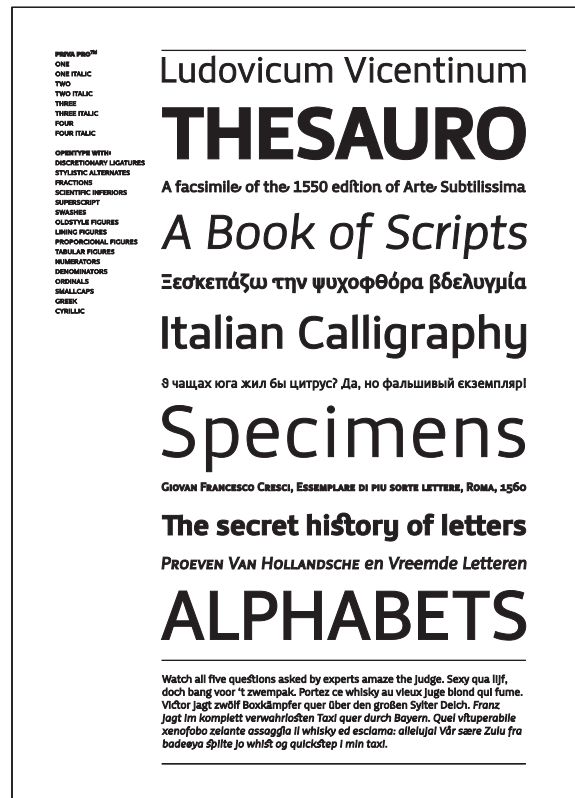
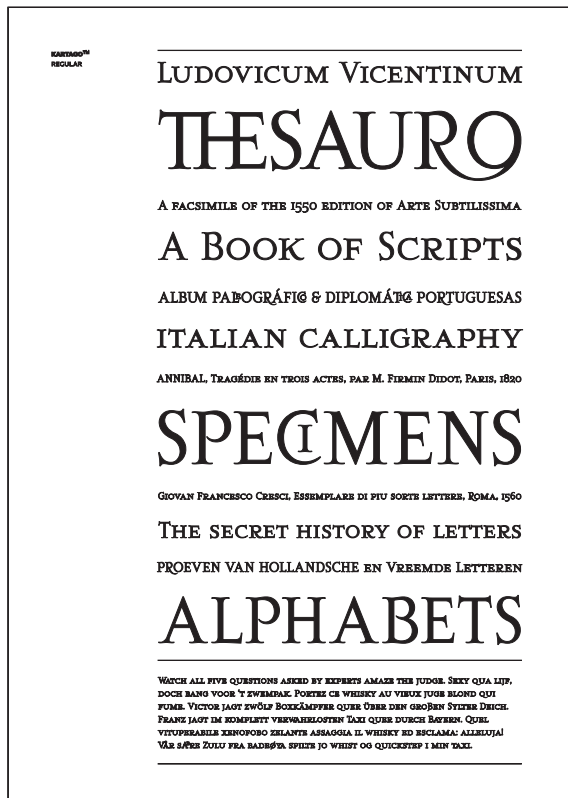
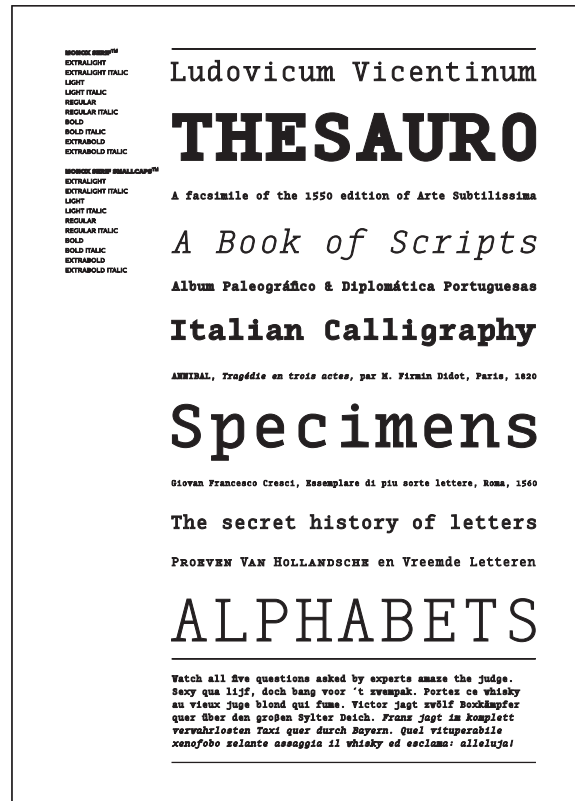
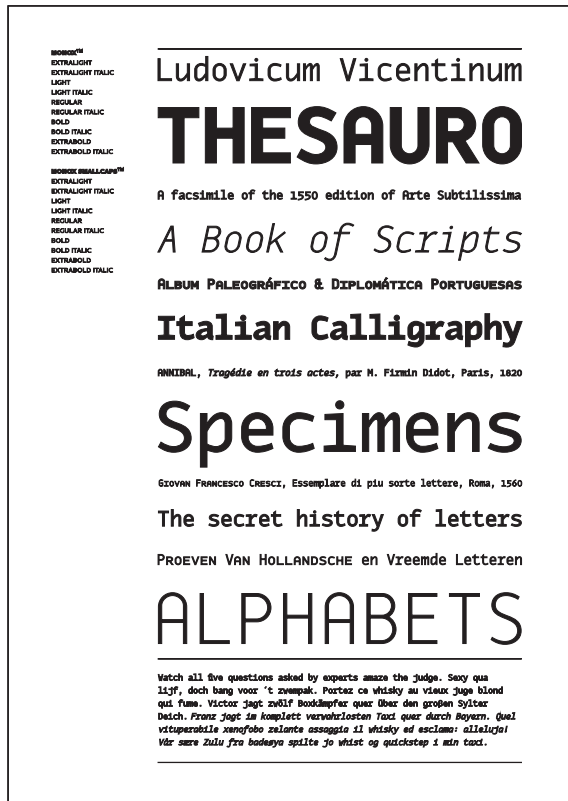
Decidi juntar os cinco tipos de letra que, na altura, considerava mais perfeitos. Parti-os todos aos bocadinhos e juntei-os todos num tipo de letra. No fundo, o objetivo era comprovar que a perfeição não era um conjunto de coisas perfeitas. Era esse o objetivo. (D. Santos, 2013)

Em termos de livros fundamentais no seu percurso, destaca o *Typography Now* – primeiro volume e o *The Graphic Edge*, ambos editados pelo Rick Poy-nor, bem como o *The end of print*, de David Carson. Do período *grunge*, recorda o entusiasmo e o experimentalismo levado a cabo no desenvolvimento do tipo *Trash paper type*, com o qual concorreu a um concurso da Garage Fonts, em 1996.

No fundo, era uma *Helvetica* vista do interior de uma bola de papel a ser amarrotada. Foi a minha primeira experiência com *Multiple Masters* e era uma experiência extremamente embrionária. Na altura não era possível fazer muito mais. Parte desde uma *Helvetica* até uma destruição absolutamente completa do tipo de letra e aquilo tinha, salvo erro, quarenta passos... já na altura eram quarenta fontes que partiam de uma *Helvetica* e depois começavam todas a degradar-se. Mas isso tem a ver também com o espírito da época, com o aparecimento das primeiras fontes random, a *Beowolf* do Just van Rossum e do Erik van Blockland, com todo o entusiasmo em torno da tecnologia, com o modo como nós íamos podendo fazer as coisas de forma relativamente rápidas e aceleradas, isso parecia-me interessante. (D. Santos, 2013)

Considera, porém, que as influências são alteradas pela responsabilidade do projeto e pelo espírito da época. De 1997 até 2001 foi desenhando tipos de letra, mas sem qualquer propósito de mercado. Quando pretendeu retomar a atividade do design de tipos, quase em exclusividade, «o mundo configurava-se de uma forma completamente distinta» (D. Santos, 2013). Em 2004, deixou o design gráfico e passou a desenvolver apenas design de tipos. Nesse momento, as influências e referências alteraram-se de um conjunto de designers gráficos influentes, como Brody ou Carson, para de-

Fig. 4.1 Dino dos Santos.  
Páginas espécime dos tipos  
*Monox*, *Monox Serif*, *Kartago* e  
*Priva Pro*.  
(DSType, 2006a)



signers de tipos, como Matthew Carter ou Gerard Unger. A escola holandesa passou a ser uma forte influência. Em 2006, destacou o tipo *Swift* de Gerard Unger como uma referência incontornável (Tipograficamente, 2006a).

Como influências, aponta a paixão estilística que nutre pela caligrafia italiana, em particular do século XVI e do século XVII, e pela caligrafia portuguesa, sobretudo dos séculos XVIII e XIX, sobre as quais produziu dois revivalismos: *Andrade*, vencedor do prémio *Creative Review Type Design Award*, na categoria Revival/Extension Family, e *Ventura*, premiado com o prestigiado *Certificate of Excellence in Type Design* pelo Type Director Club de Nova Iorque, em 2008.

Considera que as viagens que realizou ao Chipre e à Tunísia, por exemplo, foram fundamentais para alargar conhecimentos e influências. Da viagem à Tunísia e da apreciação do esforço e dedicação necessários para implementar um estilo romano no mais belo bloco de mármore, resultou o tipo *Kartago*. Da viagem ao Chipre, recorda a importância do repensar da forma e do desenvolvimento de versões para outros alfabetos, como o grego ou o cirílico. Essa influência espelhou-se, posteriormente, em tipos como *Andrade*, designado após a adição do grego de *Andrade Pro*, ou o tipo *Priva*, que também passou a contar com caracteres gregos e cirílicos [fig. 4.1].

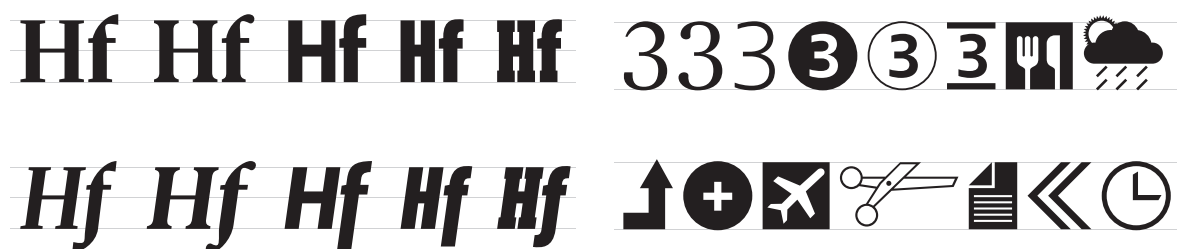
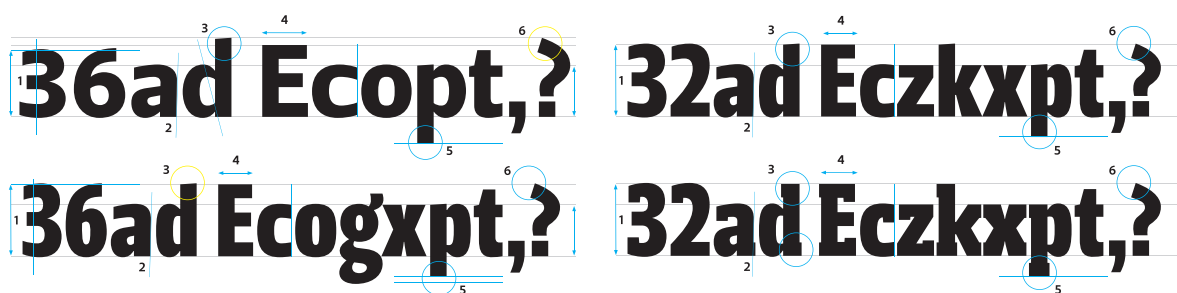
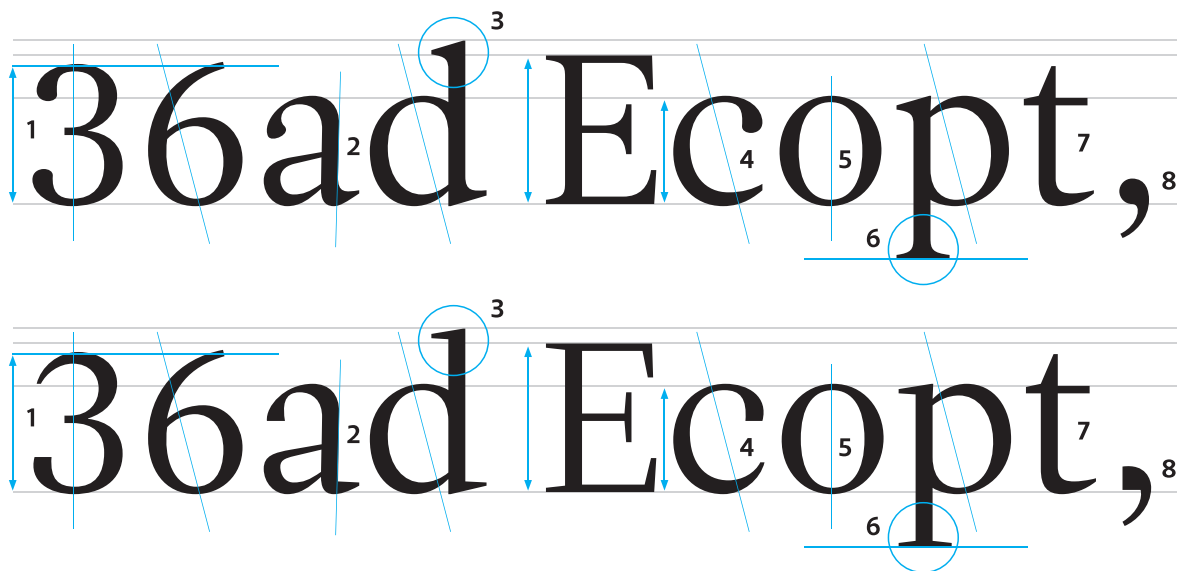
Considera a conferência da ATypI Lisboa, em 2006, como um «ponto charneira», fundamental pela oportunidade de apresentar o seu trabalho para um público especializado, assim como para a visibilidade e reconhecimento da DType a nível internacional<sup>7</sup>. Destaca, sobretudo, o papel fundamental das conferências a que assistiu pela partilha de experiências e conhecimentos proporcionada. Por outro lado, refere:

A ATypI atua como charneira, como ponto de viragem de um trabalho mais de livro e de *display* para um trabalho mais de jornal. Claramente, uma das mais inspiradoras conferências foi do Mark Porter sobre design de jornais e eu achei aquilo absolutamente fascinante... absolutamente fascinante. Apercebi-me claramente da imensa dificuldade de o fazer e de pensar para comigo «Isto é mesmo difícil, é mesmo isto que eu quero fazer, é mesmo isto, é meeeeeesmo por aqui que eu vou.» e repara que a *Leitura* aparece logo no início de 2007. (D. Santos, 2013)

Dino dos Santos reforça assim a ideia de que uma temática inexplorada pode influenciar decisivamente projetos futuros [fig. 4.2].

Fig. 4.2 Dino dos Santos. Comparação das diversas variantes do tipo *Leitura*: *Leitura News*, *Leitura*, *Leitura Sans*, *Leitura Headline* e *Leitura Symbols*. (Adaptada de DType, 2007a)

<sup>7</sup> Na ATypI, em Lisboa, para além de ter proferido a conferência intitulada *Calligraphia portuguesa. From Eighteen to Twenty*, também divulgou o seu primeiro catálogo de tipos impresso: *DType, First Edition Catalogue*. Leça da Palmeira, Matosinhos: DType Foundry.





O processo de trabalho no desenvolvimento de tipos de letra de Dino dos Santos é bastante estruturado. Tudo começa num processo manual, através do desenho entendido como «instrumento de pensamento», esboços para compreender toda a morfologia da letra, mas que não resultam em desenhos para posterior digitalização objetiva [fig. 4.3-4.7].

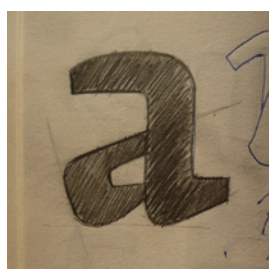
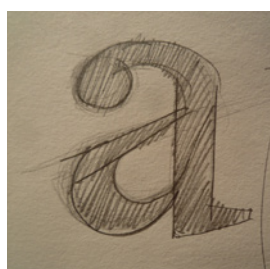
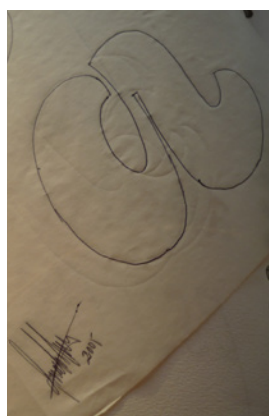
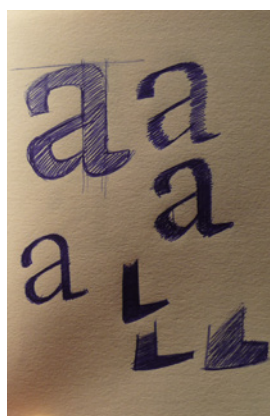
Após essa etapa, Dino dos Santos inicia o desenho da letra **a**, em caixa baixa, que considera fundamental. Para o designer, a letra **a** é, provavelmente, a letra mais utilizada em quarenta e oito idiomas distintos, logo será aquela que se repetirá mais vezes ao longo de um texto, tornando essencial a sua definição. Trata-se, assim, da letra chave, na medida em que se estabelecem diversas pistas com o seu desenho.

Fig. 4.3 > Dino dos Santos. Cadernos de esboços e folhas soltas com desenhos de letras. Em evidência, os diversos desenhos da letra **a**.

Primeiro, vai ter relação entre hastes verticais com curvas, dois tipos de terminações completamente distintas – uma terminação na cabeça da letra **a** e uma terminação na cauda da letra **a** – e depois vai-me permitir compreender a relação proporcional que vou estabelecer entre os espaços positivos e os espaços negativos, ou seja, aquilo que é o espaço a cheio e o espaço vazio. Portanto, essa letra é excelente a esse nível. (D. Santos, 2013)

A partir do desenho do **a**, parte para os restantes caracteres, desenhando o **n**, o **a**, o **v**, o **e** e o **s** – «naves».

«naves» permite-nos ter uma ideia concreta de qual é o aspeto geral do tipo de letra. O **s** é uma das letras mais complicadas de desenhar porque ela sobrevive à custa de uma espinha que faz curva e contracurva e, por si só, implementa um ritmo muito forte. O **e** estamos a falar de uma letra... eu, por exemplo, não desenho o **o** porque o **o** em princípio, quer seja de modulação vertical ou modulação oblíqua ele vai, de uma forma ou de outra, ser mais ou menos constituído por duas partes iguais. O **e** permite-me compreender a partir do **a** qual vai ser também a sua relação positivo/negativo e perceber bem que morfologia é que vai ter a letra **c** e a letra **o**. O **m** é uma letra fundamental, porque é provavelmente a letra que mais implicações vai ter sobre o alfabeto. Vai ter sobre o **n**, sobre o **u**, sobre o **h**, sobre o **i**, sobre o **l** e depois vai determinar todas as linhas ascendentes, da letra **b** da letra **d**, da letra **k** e vai também ter implicações sobre as descendentes. Depois é importantíssimo desenhar uma letra diagonal, uma letra oblíqua. O **v**, por defeito, é uma letra que não tem acentos e, portanto, eu podia optar por desenhar um **w** ou um **y** e depois desenhar um **v**, mas prefiro desenhar o **v** porque é uma letra mais sintética. Como estrutura, substituíu a letra **u** há muito tempo. É uma letra muito mais vincada, muito mais importante numa grande diversidade de alfabetos e, portanto, começo por desenhá-la. (D. Santos, 2013)





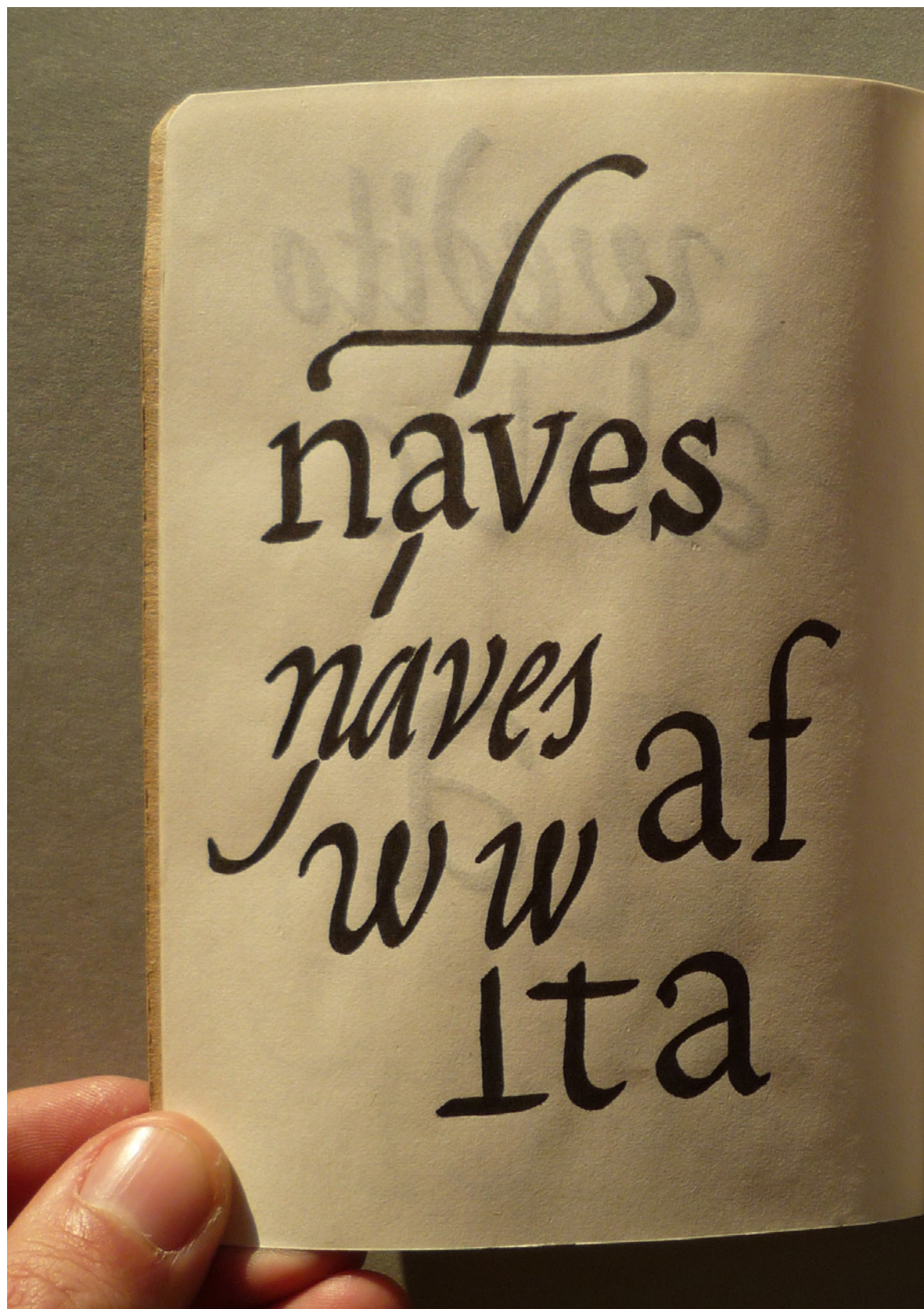


Fig. 4.4 < Dino dos Santos.  
Página de um dos cadernos de  
esboços com a representação  
da palavra «naves».

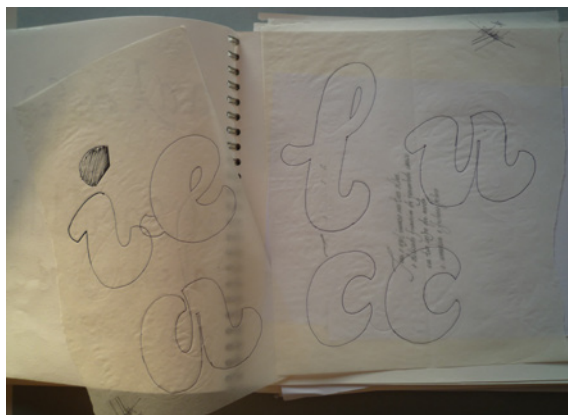
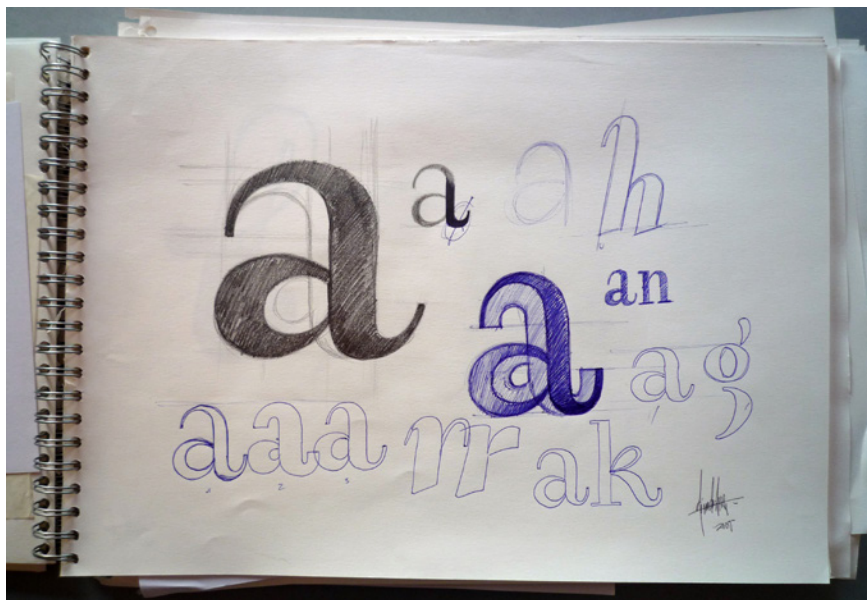


Fig. 4.5 Dino dos Santos.  
Caderno de esboços e  
folhas soltas com diversas  
representações de letras.  
Em cima, estudos para o tipo  
*Volupia*, ao centro, definição de  
pesos, num desenho de 2005  
e, em baixo, esboços de letras  
góticas.





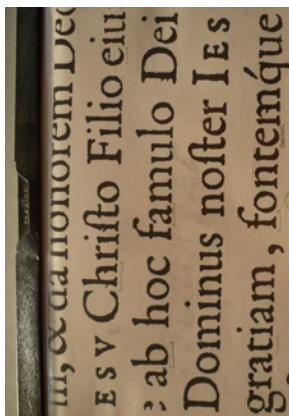
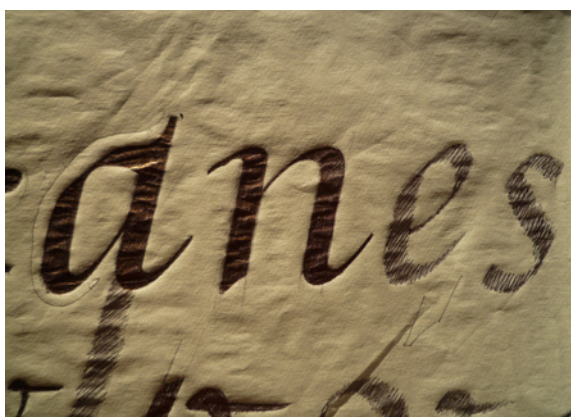
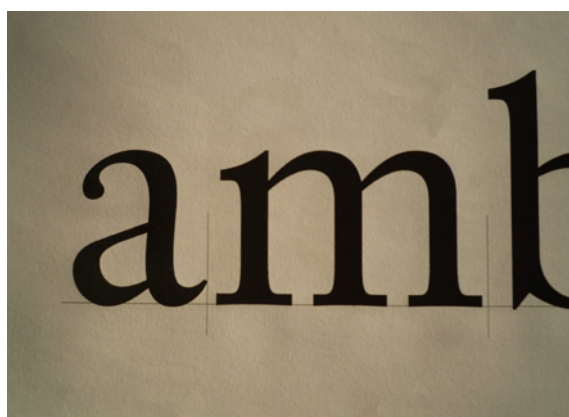
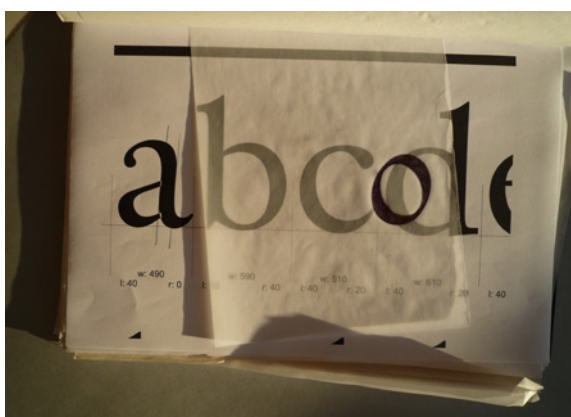
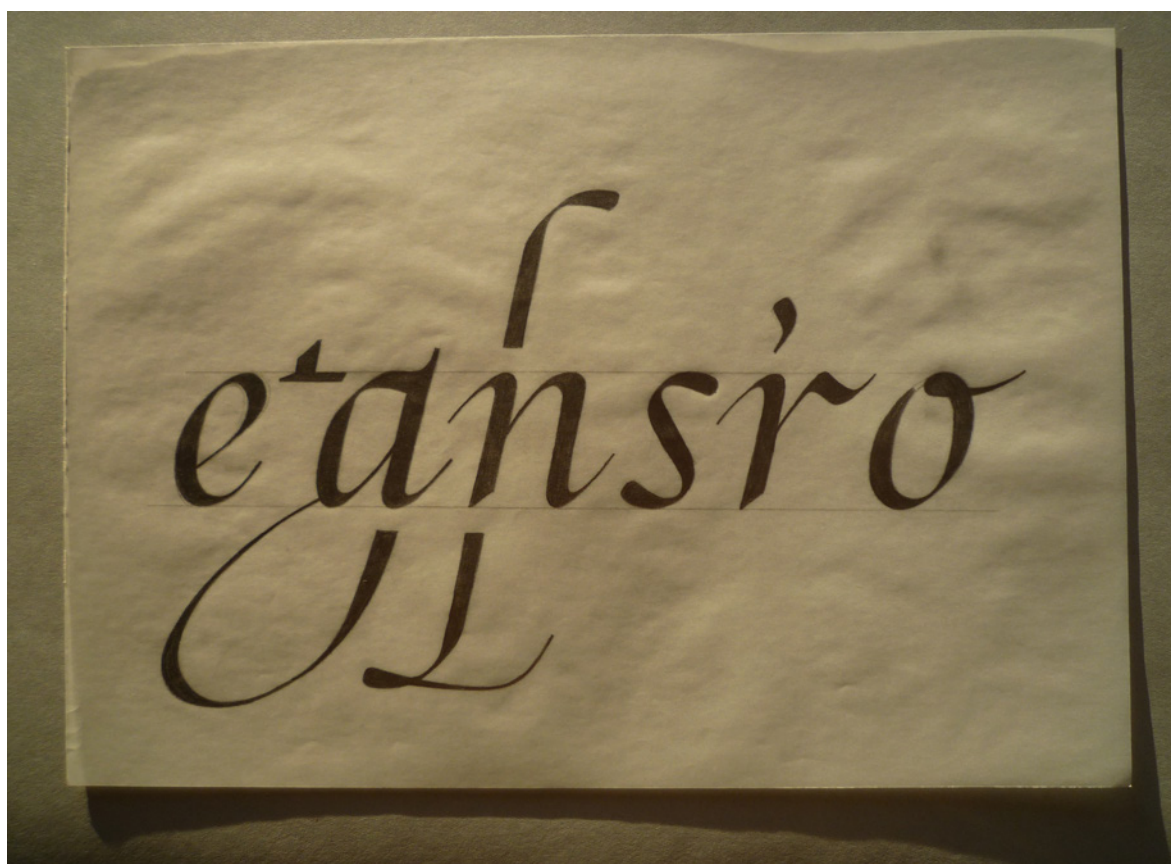
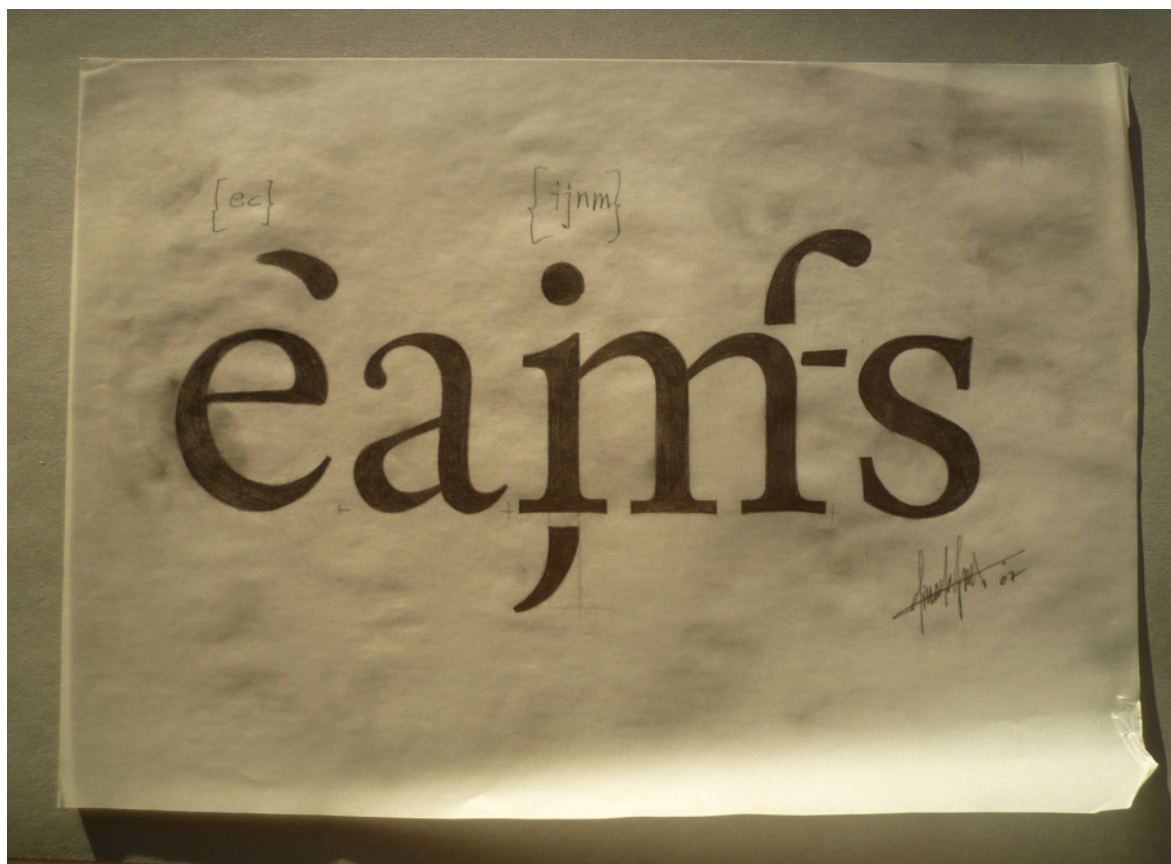


Fig. 4.6 Dino dos Santos. Dossiê e estudos de desenvolvimento do tipo *Capsa*.

Fig. 4.7 > Dino dos Santos, 2007. Desenhos detalhados a lápis sobre papel vegetal para o tipo *Capsa*. Indicações de pormenores construtivos e derivação de caracteres.







Concluída esta etapa, passa diretamente para o computador, desenvolvendo a partir daí todo o processo digital. «Quando estou frente ao computador todas as letras já estão desenhadas na minha cabeça», afirma Dino dos Santos (como citado em Tipograficamente, 2006a, para. 9). Começa pela hierarquização de escalas, pela definição das proporções do tipo de letra, relação entre altura-x e ascendentes e descendentes, tendo sempre em conta a finalidade do mesmo. No caso de um tipo de letra para livro, a relação de proporção entre a altura-x e os extensores pode ser maior, «para que as coisas se notem de uma forma muito mais concreta» (D. Santos, 2013). No caso de um tipo de letra para jornal, essa relação terá que ser menos vincada, já que a sua estrutura implica a existência de uma altura-x «suficientemente interessante para conseguir prevalecer e para conseguir ser reduzida à sua escala mínima, ou seja, 9, 9.5 pontos» (Santos, 2013).

Na criação de famílias tipográficas, trabalha recorrendo às extremidades dos pesos, para depois interpolar os intermédios. Por vezes, socorre-se do sistema *on-line* desenvolvido por Pablo Impallari, *Family Stem Weight Calculator*, que mede, de várias formas, incluindo pelo sistema de Luc(as) de Groot, a interpolação. Imprime e revê as provas.

Paralelamente ao desenho dos caracteres, são também definidos os espaços laterais (*sidebearings*), isto é, o espaço íntimo da própria letra. «Aquilo que ela necessita para existir em redor das outras letras sem nunca se imiscuir no seu espaço» (Santos, 2013). Posteriormente, desenvolve o *kerning*, definindo todas as estruturas tipográficas e de classes. Dino dos Santos refere começar sempre pelo *kerning* da caixa baixa, mais frequente. De seguida, procura confrontar as caixas altas com as caixas baixas para que constituam frases muito bem definidas. Por fim, relaciona as caixas altas com as caixas altas, números com números, números com caixas altas, números com caixas baixas, relações das letras e números com pontuação, entre outros símbolos e sinais. Após esta etapa, desenvolve ainda o *hinting*, testando sempre o projeto até à sua implementação e publicação.

A maior parte do trabalho desenvolvido por Dino dos Santos é efetuado na DStype. Nos tipos de letra para clientes específicos, desenvolve todo o trabalho, desde os desenhos que são aprovados pelo cliente, até à fase final de implementação. Nos tipos de letra autopropostos, por vezes, e dependendo da dimensão do projeto, subcontrata pequenos afinamentos na fase de *kerning*, de acordo com orientações previamente fornecidas. Para isso, recorre aos serviços prestados por Igino Marini, utilizando o *software iKern*.

Dino dos Santos trabalha sempre em vários projetos em simultâneo e desenvolve-os, maioritariamente, *a solo*. Desde 2010, conta com a colaboração do designer Pedro Leal na DStype. Como refere:

É tão solitário, tão desolador, por vezes, estar a trabalhar num tipo de letra, que se nós tivermos dois ou três tipos de letra para estar a trabalhar ao mesmo tempo, temos a possibilidade de descansar de um desenho tipográfico fazendo outro. (D. Santos, 2013)

Publicou o seu primeiro tipo comercialmente através da MyFonts, num processo que considerou simples, também porque «mais ninguém aceitou as nossas fontes» (Santos, 2013). Posteriormente, já em 2007, foi convidado a integrar o TypeTrust e, em 2008, a FontShop, que aceitou em 2009.

Dino dos Santos considera que a evolução da tecnologia não condiciona o seu fluxo de trabalho, a não ser na etapa final de desenvolvimento de ficheiros finais para utilização. Villafranca (2012), na publicação *Typo Latino*, destacou a importância que Dino dos Santos atribuía ao uso de *Multiple Masters*, do *Remix Tools* e de um conjunto de *plugins* para o *FontLab Studio*, o que lhe possibilitou produzir diferentes variantes numa família. Também em entrevista a Jan Middendorp, para a MyFonts, Dino dos Santos referiu:

I believe we are made of history, but I also believe that we should take a step forward by connecting it to the present and the future, and we can do that through technology. With *OpenType* we can now bring back historical forms, ligatures, swashes and alternate characters into one single file. Since the early days the history of type has always been full of avant-garde ideas, and it is possible to introduce old letterforms to the future generation of readers and designers<sup>8</sup>. (Santos, como citado em Middendorp, 2007, para. 15)

Iniciou o desenho de tipos digitais recorrendo ao *software Fontographer 1*, em 1992, quando este apenas possuía oito ferramentas e era ainda a preto e branco. Posteriormente, passou para uma segunda versão desse *software*, já a cores, até chegar à versão 4.5 que deixou de utilizar em 2001–02, passando a recorrer ao *FontLab*. Deixou, no entanto, de trabalhar no *FontLab* em 2011 e, atualmente, utiliza o *Glyphs*. Ao nível de ferramentas mais específicas, usa o *Remix Tools*, o *Superpolator*, o *Prepolator* e o *MetricsMachine*.

Do seu percurso profissional enquanto designer de tipos, destaca os tipos *Andrade*, *Ventura* e *Estilo*, até 2010. *Estilo* foi um tipo de letra que demonstrou muito pouco tempo a desenvolver, mas que conferiu à DStype, e ainda continua, um grande impulso em termos de mercado. Destaca igualmente os tipos de letra desenvolvidos por encomenda para o *New York Times*, o *Nyte*, assim como os desenvolvidos para o jornal *Voz de Galicia*, que considera fundamentais «porque são tipos que nos colocam no patamar onde nós queríamos definitivamente estar, a mostrar trabalho como nós queríamos mostrar» (D. Santos, 2013).

8 TL «Eu acredito que nós somos feitos de história, mas também acredito que deveríamos dar um passo em frente e ligá-la ao presente e ao futuro, e podemos fazê-lo através da tecnologia. Com o *OpenType* podemos agora trazer formas históricas, ligaturas, letras floreadas e caracteres alternativos num ficheiro único. Desde os primeiros tempos a história dos tipos foi sempre rica em ideias vanguardistas, e é possível dar a conhecer formas de letras antigas à futura geração de leitores e designers.»

*Andrade*, desenvolvido em 2005 e ampliado em 2006 com a designação *Andrade Pro* [fig. 4.9], trata-se de um revivalismo histórico autoproposto por Dino dos Santos<sup>9</sup>. O tipo foi motivado por um erro encontrado no nome do autor quando Dino dos Santos andava a fazer pesquisa sobre caligrafia num livro americano. Apercebeu-se então que M. S. Andrade, como surgia referido, era um calígrafo português. Suscitou-lhe interesse, desde logo, pelo desenho de elementos que considerou «definitivamente fenomenais», como o desenho da letra g. Do seu interesse em saber mais sobre o autor, encontrou em pesquisas que efetuou no repositório *on-line* da Biblioteca Nacional, um conjunto de estampas da obra do calígrafo Manoel de Andrade de Figueiredo [1670-1735], que lhe permitiram iniciar o processo de investigação. Foi durante esse processo que surgiu inicialmente o tipo *Pluma*, digitalizado das imagens interpoladas que conseguiu obter. Só, posteriormente, surgiu o tipo *Andrade*, num trabalho que considerou de «uma grande dose de esforço» [fig. 4.8]. Tratou-se de um trabalho mais especulativo e não apenas de digitalização dos modelos originais de Andrade.

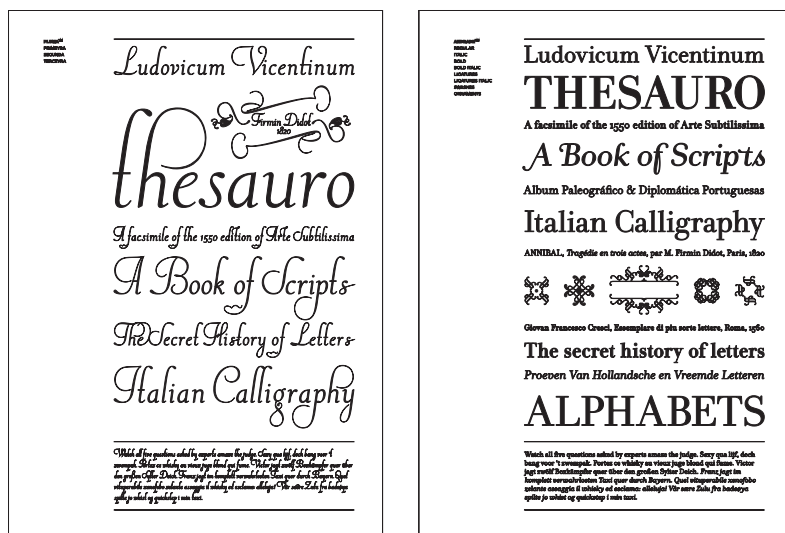


Fig. 4.8 Dino dos Santos. Páginas espécime dos tipos *Pluma* e *Andrade*. (DSType, 2006a)

O desenvolvimento do tipo *Andrade*, resultou da intenção de Dino dos Santos em homenagear e divulgar a caligrafia portuguesa. Simultaneamente, foi uma aposta clara na criação de tipos de origem caligráfica, área que considerava relativamente pouco explorada à época.

Havia uma interpretação do Richard Lipton, acho eu, da *Bickham*, havia uma grandessíssima fonte, a *Snell Roundhand*, do Matthew Carter, mas as coisas não estavam muito focalizadas em caligrafia e, portanto, eu achei que nessa altura era uma lufada de ar fresco enviar cá para fora algumas coisas de caligrafia. Foi uma tentativa, um tiro no escuro. Resultou. (D. Santos, 2013)

Fig. 4.9 > Dino dos Santos. Página, em tamanho real, do espécime do tipo *Andrade Pro*. (DSType, 2006a)

<sup>9</sup> No final de 2015, Dino dos Santos lançou uma nova atualização que designou de *Andrade New*.

**ANDRADE PRO™**

REGULAR  
ITALIC  
BOLD  
BOLD ITALIC  
SWASHES  
SCRIPT

**OPENTYPE WITH:**

DISCRETIONARY LIGATURES  
STYLISTIC ALTERNATES  
FRACTIONS  
SCIENTIFIC INFERIORS  
SUPERSCRIPT  
SWASHES  
OLDSTYLE FIGURES  
LINING FIGURES  
PROPORCIONAL FIGURES  
TABULAR FIGURES  
NUMERATORS  
DENOMINATORS  
ORDINALS  
SMALLCAPS  
GREEK

# Ludovicum Vicentinum THESAURO

A facsimile of the 1550 edition of *Arte Subtilissima*

## *A Book of Scripts*

Ἐσκεπάζω την ψυχοφθόρα βδελυγμία

ANNIBAL, *Tragédie en trois actes*, par M. Firmin Didot, Paris, 1820

## *Italian Calligraphy* *Specimens*

GIOVAN FRANCESCO CRESPI, *Essempjare di piu Sorte Lettere*, ROMA, 1560

## The secret history of letters

PROEVEN VAN HOLLANDSCHE en Vreemde Letteren

## ALPHABETS

Watch all five questions asked by experts amaze the judge. Sexy qua lijf, doch bang voor 't zwempak. Portez ce whisky au vieux juge blond qui fume. Victor jagt zwölf Boxkämpfer quer über den großen Sylter Deich. Franz jagt im komplett verwahrlosten Taxi quer durch Bayern. Quel vituperabile xenofobo zelante assaggia il whisky ed esclama: alleluja! Vår sære Zulu fra badeøya spilte jo whist og quickstep i min taxi.

A sua designação, *Andrade*, assume com naturalidade o nome do calígrafo, Manoel de Andrade de Figueiredo, com quem Dino dos Santos faz questão de partilhar a autoria. O tipo *Andrade* foi inspirado, na obra de Manoel de Andrade de Figueiredo [1670-1735], *Nova Escola para Aprender a Ler, Escrever e Contar*, impressa em 1722, na Officina de Bernardo da Costa de Carvalho, um dos mais surpreendentes exemplos da caligrafia do século XVIII, em Portugal.

O tipo *Andrade* é composto por seis variantes: regular, itálico, **bold** e **bold itálico**, uma variante itálica com floreados (*swashes*), e outra caligráfica, designada *script* [fig. 4.10].

As primeiras quatro variantes são, naturalmente, mais indicadas para composição de grandes blocos de texto. Trata-se de um tipo de transição. A inclinação do eixo da letra é vertical, enfatizando o gosto racionalista que se impôs no século XVIII, porém, o intuito de Andrade de Figueiredo terá sido o de criar um tipo mais elegante e legível do que os famosos *Bodoni* e *Didot*, algo a meio caminho entre a tipografia barroca e moderna. Para isso, a altura-x eleva-se e o contraste torna-se mais exacerbado. A relação de proporção entre a altura dos ascendentes e a altura das maiúsculas é similar. A relação da forma e das contraformas abertas contribui para um resultado harmonicamente elegante. As serifas são filiformes e lineares com enlaces curvos. As serifas do topo de caracteres como o *d* ou o *l* apresentam-se diagonais. Os terminais em forma de gota ou lágrima surgem na cabeça do *a*, *c* ou *f* e na finalização dos traços do *g*, *j* ou *r*. Já o *G* possui um terminal em espora, uma pequena projeção pontiaguda. As aberturas moderadas, observáveis nos caracteres *s*, *e* ou *c*, contribuem para uma maior clareza e legibilidade [fig. 4.11].

Possui um conjunto de ligaturas comuns, como *fl* e *fi*, mas também *st*, para além de variantes alternativas históricas de caracteres como a forma alongada do *s*. A versão *Andrade Ligatures*, dispõe de um conjunto extenso de ligaturas, tanto em caixa baixa, como em caixa alta. A versão *Andrade Ornaments* engloba um conjunto de ornamentos tipográficos. Disponível estão também conjuntos alternativos de algarismos, como os proporcionais, os tabulares e os de estilo antigo.

Singular neste tipo é a riqueza tipográfica e harmoniosa que se obtém através da conjugação entre tipologias distintas: umas mais tipográficas (regular), outra a meio caminho entre a rigidez tipográfica e a beleza do gesto patente nas terminações decorativas floreadas (*swashes*) e, por fim, a vertente caligráfica (*script*), interpretação digital do talento caligráfico de Andrade de Figueiredo.

O tipo *Andrade* possui um amplo conjunto de diacríticos que suportam vários sistemas de escrita.

Em 2006, o tipo *Andrade* foi distinguido com o Creative Review Type Design Award, para melhor revivalismo.

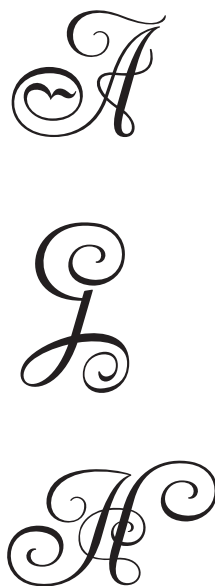


Fig. 4.10 Dino dos Santos. Carateres A, G e H do tipo *Andrade Script*.

Gagc  
djers

Fig. 4.11 Dino dos Santos. Tipo *Andrade*.

*Ventura*, desenvolvido desde 2006 e lançado em 2007, teve como propósito criar uma fonte revivalista, seguindo os mesmos princípios metodológicos para a *Letra Portuguesa* que Joaquim José Ventura da Silva [1777–1849], expôs na sua obra *Regras Methodicas para se Aprender a Escrever os Caracteres das Letras Ingleza, Portuguesa, Aldina, Romana, Gótica-Itálica e Gótica-Germânica*, de 1820.

Ventura's work was influenced by English calligraphers like Charles Snell and George Shelley. At the time the British influence in Portugal was truly profound. The British army had defended Portugal from the Napoleonic invasions, and the gratitude for that support was visible in every aspect of daily life. Calligraphy was no exception.<sup>10</sup> (Santos, como citado em Middendorp, 2007, para. 20)

Designado em tributo a Ventura da Silva, o tipo *Ventura* recria o seu processo metódico e racional, recorrendo à geometria e à modularidade, que normalizam o modelo caligráfico da *Letra Portuguesa*. Dino dos Santos replicou todo o seu processo construtivo, partindo do desenho de um paralelogramo proposto por Ventura da Silva, onde faz derivar a letra o e no qual encaixa as letras a, b e c, numa rigorosa inclinação de 20 graus [fig. 4.12]. Inicia pelos traços retos e mistos, seguindo para as letras curvas. Porém, nem todas as letras se encaixam no sistema geométrico, excetuando-se as que Ventura da Silva designava de «irregulares», como o s, x, z, v e y.

Fig. 4.12 Dino dos Santos. Representação do detalhe construtivo presente na estampa original de Ventura da Silva (veja-se p. 153). Tipo *Ventura*. (DSType, 2007b)



10 TL «O trabalho de Ventura foi influenciado por calígrafos ingleses como Charles Snell e George Shelley. Na época a influência britânica em Portugal era realmente profunda. O exército britânico tinha defendido Portugal das invasões Napoleónicas, e a gratidão por esse apoio era visível em cada aspeto da vida quotidiana. A caligrafia não era exceção.»



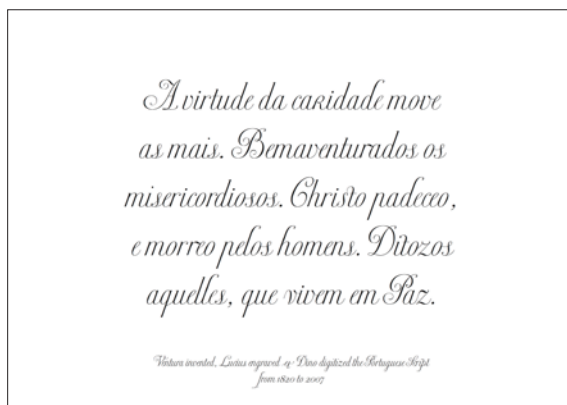
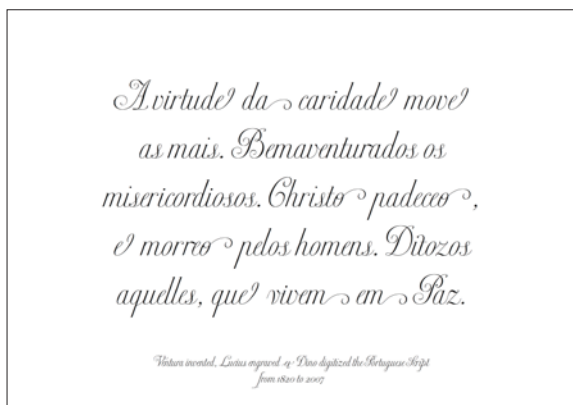
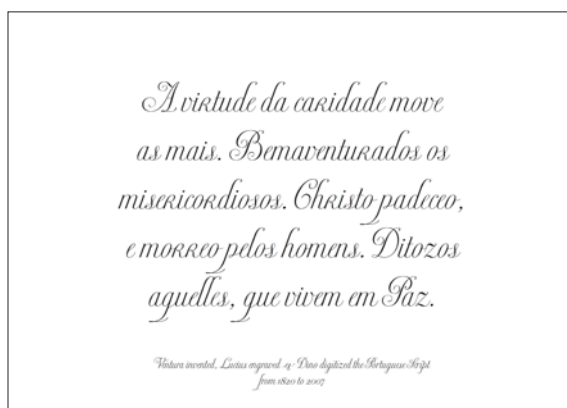
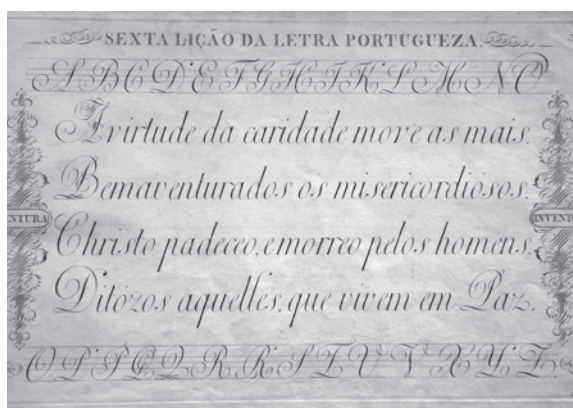
A altura-x divide-se horizontalmente em dez unidades de altura e os extensores em doze unidades. O contraste entre traços é elevado. Há também uma agradável mistura de terminais em forma de gota, curvilíneos ou em forma de serifa reta, linear, presente em alguns traços ascendentes de caracteres. Dino dos Santos desenhou todas essas variantes. Possui um conjunto vasto de ligaturas, muito para além das mais comuns, como *fl* e *fi* e suas variantes de desenho alternativo, incluindo as formas alternativas históricas de caracteres como a forma alongada do *s*. Alguns caracteres de caixa baixa possuem versões com traços floreados (*swashes*) em substituição de terminais ou serifas, conferindo uma aplicabilidade decorativa no final de uma palavra ou expressão [fig. 4.13-4.14]. Dispõe de um conjunto alternativo de algarismos, para além de símbolos monetários e caracteres especiais, sempre em harmonia com o conjunto.

A geometria e a modularidade que lhe deu origem confere-lhe uma certa uniformização racional própria da tipografia. Porém, a simulação dos traços contínuos e transitivos, contribui para uma maior cursividade e regularidade própria da caligrafia. O tipo *Ventura* acaba por evidenciar, simultaneamente, todo o pensamento racional da época, com a elegância e graciosidade do desenho dos caracteres, e a sofisticação e variedade de opções que o formato *OpenType* lhe confere.

Em 2008, o tipo *Ventura* foi distinguido com o prestigiado TDC2, *Certificate of Excellence in Type Design*, pelo Type Directors Club de Nova Iorque, na categoria de tipos *display*.

Fig. 4.13 Ventura da Silva. Estampa 33. *Regras Methodicas*, 1803. (Santos, 2015, p. 133)

Fig. 4.14 Dino dos Santos. Páginas espécime do tipo *Ventura*. Com o mesmo texto do original da figura anterior, demonstra a diversidade de caracteres alternativos e ligaturas desenvolvidas, tornando única cada composição. (DSType, 2007b)



*Estilo*, desenvolvido em 2005, tratou-se de um tipo de letra baseado no estilo *Art Deco*. A sua designação advém naturalmente desse «estilo» que lhe serve de inspiração. Porém, como refere Dino dos Santos, o tipo *Estilo* foi apenas inspirado nessa época histórica, como génese para atingir uma nova contemporaneidade: «I believe I achieved a very Art Deco feeling with *Estilo* and *Estilo Script* without doing a revival and without making it look too dated»<sup>11</sup> (como citado em Middendorp, 2007, para. 17).

Aquando do seu lançamento, em 2005, tratava-se de uma fonte sem serifas, desenvolvida num único peso, o regular [fig. 4.15]. A sua construção geométrica, com traços quase monolineares, de baixo contraste, eixo de inclinação nulo e os terminais arredondados, acentua a sua grande simplicidade formal. Continha apenas desenhos de letras na tipologia maiúscula, tanto em caixa alta como versaletes, o que evidenciava um propósito de utilização mais como tipo *display*, do que um tipo indicado para textos longos ou corpos pequenos. A relação de proporção entre a caixa alta e os versaletes evidenciam uma altura-x baixa. As suas variantes alternativas de caracteres provocam alterações nas proporções das letras, essencialmente nas relações de largura, desenho, alterações formais ou orientações. Os caracteres alternativos e ligaturas abundam aumentando a sua versatilidade compositiva, contribuindo para ampliar o carácter ilustrativo de qualquer aplicação. Para além dos caracteres afetos ao alfabeto latino, do seu mapa de caracteres consta também um conjunto de caracteres gregos, totalizando suporte a 81 idiomas.

A fonte *Estilo Script* [fig. 4.16], versão de inspiração caligráfica, desenvolvida em 2006, para complementar o tipo *Estilo*, agora também na tipologia minúscula, foi escolhida pelo MyFonts como *Best Retro Font 2006*.

A modern take on a clean Art Deco style. Though *Estilo Script* won the crown for best retro font of 2006, it is very usable in a contemporary context. The clean Art Deco lines end with rounded terminals, resulting in an elegant simplicity just as modern as it is reminiscent of the posh lettering of the 1930s. *Estilo Script* offers plenty of design possibilities with its cursive OpenType ligatures, small caps, and Greek characters. Naturally, *Estilo Script* is the perfect companion for its sister font *Estilo*.<sup>12</sup> («Best Fonts of 2006,» 2007, «#9 *Estilo Script*,» para. 3)

As ligaturas com laços mais elegantes assim como as maiúsculas de construção mais arredondada e traços terminais curvos, que ora se elevam

11 TL «Eu acredito que alcancei um sentimento bastante Art Deco com *Estilo* e *Estilo Script* sem fazer um revivalismo e sem parecer demasiado ultrapassado.»

12 TL «Uma versão moderna e limpa de um estilo Art Deco. Embora o *Estilo Script* tenha sido coroado como melhor fonte retro de 2006, é bastante passível de ser usada num contexto contemporâneo. As linhas Art Deco limpas terminam com terminais redondos, resultando numa simplicidade elegante tão moderna como remanescente das chiques letras desenhadas da década de 1930. O *Estilo Script* oferece imensas possibilidades de design com as suas ligaturas cursivas OpenType, versaletes e caracteres gregos. Naturalmente, o *Estilo Script* é o melhor companheiro para a sua fonte irmã *Estilo*.»

acima da altura das maiúsculas, ora descem abaixo da linha de base, conferem-lhe uma riqueza construtiva de origem caligráfica que Dino transportou de forma perspicaz para esta versão.

Em 2010, foi lançada uma atualização do tipo *Estilo*, designada *Estilo Pro*, constituindo-se agora como uma família de cinco pesos (*hairline*, *light*, *book*, *medium* e *bold*), ampliando ainda mais a sua versatilidade. Dino dos Santos acrescentou também um terceiro conjunto de caracteres decorativos enquadrados por vinhetas geométricas, para além de vários outros elementos decorativos de teor geométrico e floral [fig. 4.17].



Fig. 4.15 Dino dos Santos.  
Página do espécime do tipo  
*Estilo*.  
(DSType, 2005)



Fig. 4.16 Dino dos Santos.  
Página do espécime do tipo *Estilo Script*.  
(DSType, 2006b)



Fig. 4.17 Dino dos Santos.  
Fragmento de página do  
espécime do tipo *Estilo Pro*.  
(DSType, 2010)

*Nyte*, desenvolvido em 2009, resultou de uma encomenda efetuada por solicitação da *The New York Times Magazine*, aquando do seu redesenho.

For our serif display we chose a font called *Esta* for its versatility and had the designer (Dino dos Santos) draw several more weights and customize some of the characters. He renamed our version of the font *Nyte*. Having a versatile serif face is key for us because we cover such a broad range of topics – Arem Duplessis, Design Director<sup>13</sup>.  
(DSType, 2012b, para. 1)

Inicialmente a publicação queria utilizar o tipo *Esta*, desenvolvido em 2005, também por Dino dos Santos, mas ele desaconselhou-os. O tipo *Esta* já tinha sido desenvolvido há alguns anos e continha algumas lacunas que necessitavam de ser atualizadas. Assim decidiu iniciar um novo desenho tendo como ponto de partida o «esqueleto» estrutural da *Esta* e as referências de pesos da *Lyon* de Kai Bernau, que agradavam ao cliente, para o corpo de texto.

*Nyte*, assim designada como acrónimo de *New York Times Esta*, assumiu ainda uma versão condensada, *Nyte Condensed*, que continua ainda em uso.

Fig. 4.18 Capas da *The New York Times Magazine*. Tipo *Nyte* de Dino dos Santos.



*Nyte* foi desenhada com o duplo propósito de funcionar corretamente tanto em tamanhos *display*, como em textos mais longos. Contém sete pesos, do *thin* ao *black*, em três variantes, romano, itálico e *display*. O propósito

<sup>13</sup> TL «Para os títulos serifados escolhemos uma fonte denominada *Esta* pela sua versatilidade e pedimos ao designer (Dino dos Santos) que desenhasse vários outros pesos e personalizasse alguns dos caracteres. Ele renomeou a nossa versão da fonte *Nyte*. Ter um tipo de serifa versátil é crucial para nós porque abrangemos uma grande variedade de tópicos.»

principal foi o de atribuir aos designers a possibilidade de misturarem a variante romana de texto com a *display*, de acordo com as necessidades. Trata-se de um tipo de transição, onde a inclinação do eixo da letra é quase vertical e o contraste entre traços é médio. A altura-x elevada, extensores curtos, ascendentes que se elevam para além da altura das maiúsculas, somada com proporções económicas conferem-lhe a funcionalidade requerida. As formas e contraformas bem proporcionadas fazem com que o tipo seja legível em corpos pequenos, mas também mostre toda a beleza dos seus traços quando aplicado em tamanhos grandes, fruto do corte específico da versão *display*. Os terminais são em forma de gota ou lágrima e as serifas são bilaterais adnatas, de ângulo horizontal ou, por vezes, unilaterais e de ângulo diagonal, quando se localizam no topo dos caracteres. Há uma preocupação entre o neoclassicismo formal e uma atitude contemporânea na sistematização destes detalhes. A publicação *Typo Latino* classifica o tipo *Nyte* como «Design with refined, warm and pleasant serifs»<sup>14</sup> (Villafranca, 2012, p. 134).

O tipo *Nyte* possui ainda toda uma panóplia de características *OpenType*, como conjuntos de ligaturas, caracteres com desenho alternativo e mais cursivo (veja-se o a ou e) [fig. 4.20], caracteres floreados, versaletes, frações, algarismos elevados e descidos, assim como conjuntos de algarismos alinhados e desalinhados, tabulares e proporcionais. O extenso mapa de caracteres, suporta uma grande variedade de idiomas.



Fig. 4.19 Pormenor do tipo *Nyte* em uso.

Fig. 4.20 > Dino dos Santos. Página do espécime do tipo *Nyte*. (DSType, 2012a)

14 TL «O design com serifas refinadas, quentes e agradáveis.»



## HEADLINES

Rigoureux

Ahnungsvermögen

Göteborgin

Natuurlijke spraak

**Centro y Plaza**

L'intenzione di fare un'opera d'arte

beauty & quality

**exageración**

sympathising movement to the words



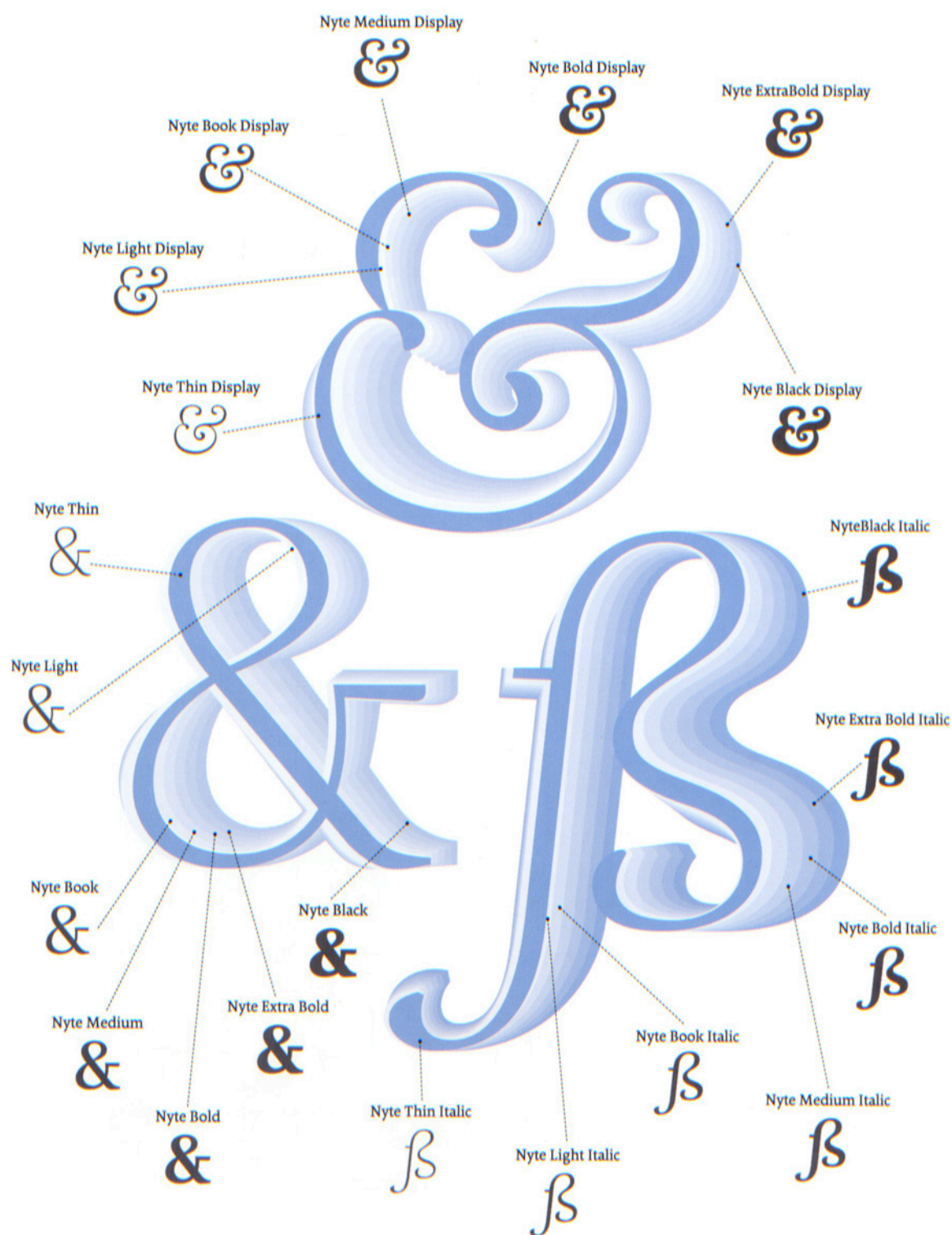


Fig. 4.21 Família Nyte.  
(Villafranca, 2012, p. 137)

*Voz*, desenvolvido em 2010, para o redesenho e utilização exclusiva do jornal *La Voz de Galicia*, editado na cidade de A Coruña, em Espanha, foi pela primeira vez impresso na edição de 15 de janeiro de 2011. Criado em seis meses, o tipo *Voz* adquire a sua designação em completo acordo com o nome do jornal.

A encomenda tinha como propósito o desenvolvimento de um tipo romano, legível, mas que apresentasse alguma capacidade de diferenciação, desenvolvido em três pesos, *light*, *medium* e *bold*, e suas respectivas versões itálicas. Embora os primeiros desenhos tenham sido rejeitados pelo jornal, devido à sua aparência bastante regular e convencional, o esqueleto desses desenhos possibilitaram o desenvolvimento de outras tentativas que culminaram no resultado final.

Assim, o tipo *Voz* apresenta numa estrutura de proporções clássicas, um conjunto de detalhes, que lhe conferem uma nova dinâmica. As letras mostram claramente assimetrias e cortes bruscos nas suas terminações, presentes no c, f, r, s, e y, contribuindo para o aumento da legibilidade, ao mesmo tempo que singularizam o desenho de cada carácter [fig. 4.22]. No sentido de incrementar a legibilidade, a altura-x foi aumentada, aproximando das relações de proporção entre a altura da caixa alta e da caixa baixa. As contraformas, por exemplo visível no o, e as aberturas, por exemplo no a, c, S, s ou e, foram ampliadas, conferindo uma maior luminosidade ao tipo. Apesar de se tratar de um tipo serifado, foram excluídas as serifas centrais de letras maiúsculas, como o E e o F. Porém, uma das características mais interessantes está nas junções abertas que se podem visualizar nas letras g, d e p e nos algarismos 8, 6 e 9. As versões itálicas possuem um traçado mais caligráfico, de desenho elegante.

Fig. 4.22 Dino dos Santos. Pormenores do tipo *Voz*, desenvolvido para utilização exclusiva do jornal *La Voz de Galicia*, 2010.





Fig. 4.23 Pormenor do jornal *La Voz de Galicia*, de 16 de janeiro de 2011. Tipo Voz.



Fig. 4.24 Jornal *La Voz de Galicia*, de 16 de janeiro de 2011. Tipos Voz e Voz Gótica (usado no título do jornal). Ambos desenvolvidos por Dino dos Santos, em 2010.

Para a secção de Desporto, foi utilizada nos títulos e destaques o tipo egípcio *Dobra Slab*, caracterizado pela sua robustez, força e legibilidade, igualmente desenvolvido por Dino dos Santos, em 2009.

A par do tipo *Voz*, foi também desenvolvido o tipo *Voz Gotica*, para título do jornal [fig. 4.25].

Based on the history of the newspaper itself, *Voz Gotica* is a new take on one of the most exquisite blackletter fonts we've ever seen, very calligraphic yet modular, *Voz Gotica* contains the basic character set so the newspaper can use it for typing every regional naming.<sup>15</sup> (DSType, 2014, para. 1)

Fig. 4.25 Dino dos Santos. Tipo *Voz Gotica*, desenvolvido para o título do jornal.



<sup>15</sup> TL «Com base na história do próprio jornal, o *Voz Gotica* é uma nova versão das fontes góticas mais requintadas que alguma vez vimos, muito caligráfica mas modular, o *Voz Gotica* contem um conjunto de caracteres básicos podendo assim o jornal usá-lo para a impressão de qualquer nomeação regional.»

Dino dos Santos considera que a aceitação dos seus tipos de letra e reconhecimento no mercado nacional tem tido pouca expressão, referindo que quase não existem distinções em Portugal e que quando as há, como no caso das distinções obtidas pelo Clube de Criativos, o júri é pouco especializado e talvez por isso, pouco credível, afirmando que já não concorre a concursos a nível nacional. A contribuir para esse facto está também o seu volume de faturação, que ronda os 92% a 95% para o mercado internacional. Como mercados mais relevantes, distingue os Estados Unidos da América, com uma estimativa de 25% de vendas, seguido por Inglaterra, cerca de 12% e Alemanha, com 10%. A restante percentagem é diluída pelos vários mercados internacionais. Salaria também algum crescimento das vendas em países africanos, desde os países do Magrebe a Angola, Moçambique, África do Sul ou Sudão.

Relativamente às vendas através da sua própria fundição, DSType, e de outros distribuidores como MyFonts, TypeTrust, FontShop, Veer, Fontworks, Luth, Monotype, Linotype, Fonts.com, ITC, TypeKit, entre outros, estima uma média de cento e cinquenta tipos vendidos por semana<sup>16</sup>.

Dino dos Santos refere que os seus tipos de letra surgem organizados sob três formas: famílias completas, *packs* ou estilos individuais. Dentro das famílias, dependendo da sua dimensão, podem surgir organizadas em *packs*. Um *pack* para texto, um *pack Deck*, para utilizar de 16 a 24 pontos, um *pack Headline*, para utilizar de 24 a 48 pontos e um *pack Display*, para utilizar de 48 pontos para cima. Porém, como refere, a metodologia de vendas da DSType é versátil e permite alguns ajustes personalizados mediante as necessidades dos clientes. Importa também referir que Dino dos Santos não classifica os seus tipos de letra objetivamente por estilo ou função. Possui ainda na sua coleção o tipo *Hades*, de acesso livre, desenvolvido através de uma fotografia efetuada ao *lettering* presente numa cervejaria em Mälmo, na Suécia.

Dino dos Santos preocupa-se com o mercado global e, para além do alfabeto latino, desenvolve caracteres em grego e «alguma coisa» em cirílico. Segundo Dino dos Santos, o mercado grego passa por uma contração absoluta, devido às contingências da economia atual e o mercado russo «ainda não percebeu claramente que tem que pagar pelas coisas que adquire, porque acham que tudo é gratuito» (D. Santos, 2013). Inibe-o a pirataria de fontes efetuada pelos russos, o que o deixa algo desconfortável com o investimento no desenvolvimento de caracteres cirílicos. Ainda assim, continua a desenvolvê-los quando é requisitado, nem sempre divulgando comercialmente essas variantes para manter um certo cuidado na preservação desse trabalho.

Para Dino dos Santos, o árabe é uma paixão pelo fascínio das formas escritas, mas um problema complexo na decifração nítida dos glifos, tarefa

<sup>16</sup> Em 2013, Dino dos Santos introduziu um novo modelo de negócio, permitindo que o tipo de letra *Global* pudesse ser utilizado em todas as plataformas, quer impressas, quer digitais e aplicações, só com a utilização de uma licença. Para Dino dos Santos, e à data da entrevista, não fazia qualquer sentido o sistema de pagamento por visualização, por exemplo, utilizado nas *webfonts*.



que requer uma vivência no seio de uma cultura específica para a sua compreensão. Nesse sentido, e sempre que necessita de o desenhar, subcontrata um especialista nativo que sirva de interlocutor e trabalhe em conjunto para atingir os objetivos propostos no âmbito de um determinado projeto. Mas, como refere, «é um trabalho muito complicado, muito complicado. Há muitas fações minúsculas, difíceis de nós percebermos» (D. Santos, 2013).

Dino dos Santos considera muito positivo o impacto da democratização da tecnologia no acesso e uso dos tipos de letra.

Refere, no entanto, não existirem meios adequados para publicitar o trabalho dos designers de tipos nacionais.

Dino dos Santos pensa que os seus tipos não evidenciam de forma direta traços da cultura portuguesa, antes traços autorais seus. Julga importante a capacidade de traduzir a nossa cultura em aspetos globais. Considera igualmente que a cultura portuguesa, disseminada desde o tempo dos Descobrimentos, sempre ganhou com essa globalização. Os seus tipos refletem um pouco essa vertente, a «implementação de alguma coisa que se calhar é a cultura de todos» (D. Santos, 2013). No entanto, no que concerne aos seus tipos de letra associados aos calígrafos portugueses, assume que o seu objetivo era creditá-los, afirmar que a caligrafia portuguesa era relevante e dar a conhecer esse trabalho, divulgando-o «à luz de uma nova realidade, de uma nova tecnologia» (D. Santos, 2013).

O tipo de letra *Andrade*, creditei-o a mim e ao Manuel de Andrade de Figueiredo, portanto, eu creditei o original. O tipo de letra *Ventura*, creditei-o a mim e ao Joaquim José Ventura da Silva e fi-lo com uma tentativa clara que era permitir aos outros dizer assim «Quem é este senhor que está aqui ao lado deste outro senhor?». Porque, no fundo, eu é que era o senhor desconhecido. Eu estava a basear o meu trabalho no trabalho deles, não é? À luz da tecnologia atual, eu era mais conhecido do que eles os dois e eles os dois eram muito mais fenomenais do que eu alguma vez fui ou provavelmente serei. Trazê-los para a luz da nossa Wikipédia, para a luz do nosso Google, para a luz de uma procura em que agora as pessoas já falam de caligrafia portuguesa. (D. Santos, 2013)

Pensa que se fossem utilizados mais tipos portugueses a nível nacional, contribuiria para a construção de uma identidade tipográfica nacional. No entanto, duvida da necessidade dessa mesma procura identitária que, na sua perspetiva, precisará do seu tempo para se aferir.

Dino dos Santos acredita que o rigor e profissionalismo do seu trabalho como fatores distintivos nos seus projetos, tanto para o mercado nacional, como internacional. Considera fundamental o reconhecimento do seu trabalho no panorama internacional, reunindo o melhor da latinidade, o rigor alemão e a pontualidade britânica, mesmo trabalhando com diversos fusos horários.



Reconhece que, no panorama nacional, assim como no internacional, existe um reduzido número de mulheres dedicadas ao design de tipos, mas não consegue encontrar justificação. Especula, porém, que as mulheres possuem a capacidade de realizar várias tarefas ao mesmo tempo, mas sem a paciência para se deterem demasiado tempo apenas numa delas.

Questionado sobre a importância das plataformas digitais existentes para a distribuição e divulgação de tipos, Dino dos Santos menciona, em particular o MyFonts, que considera fundamental para o estabelecimento e retorno financeiro da DStype. Refere-se, no entanto, ao Google Fonts com um sentimento diferenciado, pelo facto de pretender o livre acesso às fontes na *web*, mas sem pagar um valor justo por isso. Na verdade, trata-se de uma opção que beneficia apenas a Google, o que lhe parece injusto e destruidor para o mercado.

Dino dos Santos considera existirem vantagens na criação de uma plataforma de divulgação dos trabalhos dos designers de tipos nacionais, quer nacionalmente, quer internacionalmente. No entanto, alerta para a globalização dos próprios projetos, na medida em que alguns designers de tipos nacionais trabalham também em parcerias internacionais, o que dificulta a classificação de um trabalho de autoria nacional.

Pensa que uma plataforma que agregue os seus tipos e de outros autores pode ajudar a aumentar a visibilidade do seu trabalho e reforçar o conhecimento dos autores portugueses, dependendo também, em parte, do prestígio dos autores nele representados. Todavia, afirma que «tudo quanto se fizer para fazer uma divulgação clara e inequívoca daquilo que é o valor da tipografia, é claro que isso aumenta o valor de qualquer coisa» (D. Santos, 2013).

Dino dos Santos refere ainda estar sempre recetivo a disponibilizar gratuitamente tipos para projetos académicos, pedindo aos estudantes que lhe enviem uma prova em *pdf* ou impressa do projeto realizado. Indica ainda que dispõe de condições especiais para instituições governamentais ou sem fins lucrativos, como as universidades.

Considera existirem ainda lacunas ao nível da cultura tipográfica em Portugal. Em primeiro lugar, refere a falta de editores – não a falta de edição livresca em Portugal, mas a falta de editores especializados, por exemplo, para se editar alguns dos grandes clássicos da caligrafia portuguesa. A esse propósito, atribui responsabilidades às bibliotecas e às políticas governamentais, ao preço excessivo das versões *fac-simile* de baixa qualidade e à falta de sensibilidade e rigor.

Refere-se também à ausência de uma associação onde os designers se possam encontrar e discutir ideias, permitindo um reconhecimento mútuo e a consequente distinção.

## 2.2 Hugo d'Alte

Hugo Alexandre Cavalheiro d'Alte nasceu no Porto, em 1975. Licenciou-se em Design de Comunicação pela Escola Superior de Arte e Design de Matosinhos, em 1998. Em 2000, rumou à Holanda onde concluiu o mestrado em Type|Media pela Academia Real de Belas Artes de Haia (KABK), em 2002. No último ano do mestrado recebeu uma bolsa de estudo atribuída pela Fundação Calouste Gulbenkian.

Iniciou a sua carreira profissional como designer gráfico no ateliê DROP no Porto, a convite do designer João Faria, ainda no último ano da licenciatura, desenvolvendo projetos essencialmente relacionados com eventos culturais e com música, sobretudo capas de CD para as editoras da EMI – Valentim de Carvalho, a Norte e Sul, entre outras subeditoras. Quando estava a estudar na Holanda, partilhou o seu local de trabalho com o gabinete dos Underware, com quem colaborou também no lançamento de tipos de letra como a *Dolly* ou a *Sauna*. Após um período de difícil adaptação a viver na Finlândia, de onde a mulher é natural, mudou-se para Barcelona, onde trabalhou na Actar e no Estudio Rosa Lazaro. Na Actar, desenvolvia apenas projetos editoriais ligados ao livro e, no Estudio Rosa Lazaro, trabalhou muito com embalagem, sobretudo para cosméticos e perfumes. Após meio ano em Barcelona, regressou para a Finlândia, colaborou com algumas agências de publicidade e gabinetes de design até chegar à Wonder, onde é diretor de arte.

Paralelamente ao trabalho mais geral de designer gráfico, foi desenvolvendo alguns projetos tipográficos, posteriormente comercializados, como a *Kaas*. Por encomenda, criou o tipo *Orquestra*, para a Orquestra de Jazz de Matosinhos, em 2005. Trabalhou também noutros projetos em regime de *freelance*. Um marco importante no seu percurso enquanto designer de tipos ocorreu em Helsínquia, em 2005, quando apresentou o processo de desenvolvimento do tipo *Kaas* na apresentação intitulada *Blackletter: On the Edge of Legibility*, proferida na conferência anual da ATypI.

O interesse pela tipografia e pelo desenho de letras iniciou-se de forma natural por influência do curso de design gráfico. Hugo d'Alte destaca a influência de João Faria, com quem trabalhou na DROP, como bastante significativa no despoletar desse interesse pela tipografia, incentivando-o a prosseguir estudos nessa área.

Para além da influência que o trabalho realizado na DROP teve no seu percurso, Hugo d'Alte refere as estadias na Holanda e, atualmente, na Finlândia, como bastante influentes na sua forma de trabalhar. Recorda a viagem que efetuou a Leipzig, em 2000, para a conferência anual da ATypI, como um momento de enorme importância, tendo visitado o museu de tipografia da cidade, onde os tipos de madeira para impressão de cartazes lhe despertaram muito interesse pelas góticas alemãs (*blackletters*). Inspira-se igualmente noutras áreas criativas, como a fotografia, o cinema, a música, a arquitetura, ou mesmo em temas ou objetos que não têm afinidades com o design. Como referiu: «Eu gosto de imagens, inspiram-me as imagens» (D'Alte, como citado em Fernandes, 2010, para. 7).



Fig. 4.26 Hugo d'Alte. Esboços de letras góticas.

O processo de trabalho no desenvolvimento de tipos de letra de Hugo d'Alte tem-se alterado ao longo dos anos. Hoje em dia, prefere desenhar inicialmente alguns caracteres em papel [fig. 4.26], «mesmo que seja de uma maneira muito de rascunho e sem atenção a proporções, mesmo só para definir o caráter do tipo de letra» (D'Alte, 2013), ainda antes de passar para o digital. No caso dos tipos *Rolland* e *Kaas*, assume não ter efetuado muito esse trabalho manual, porque as características dos projetos se prestavam mais ao digital.

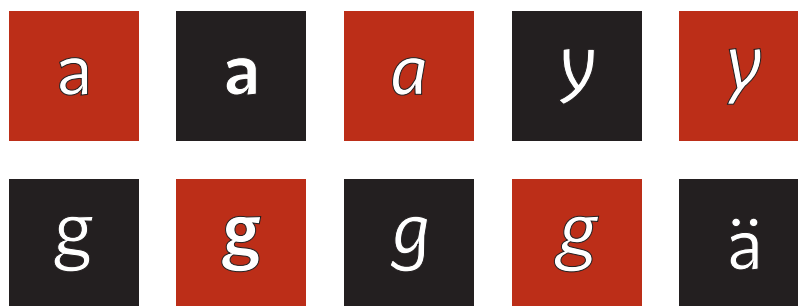
No caso da *Rolland*, por exemplo, não fiz muito trabalho que não fosse digital, porque no caso da *Rolland* digitalizei uma data de páginas do livro. Depois fui comparando, fui isolando, por exemplo, vinte as, vinte bs, fui comparando, vendo quais eram as coisas comuns e fui desenhando a partir daí, mas tudo digitalmente. No caso da *Kaas*, por exemplo, também é uma coisa modular, também foi tudo feito digitalmente. Construí uma grelha no computador e em cima da grelha fui construindo. (D'Alte, 2013)

Porém, nos trabalhos que desenvolveu mais recentemente sob encomenda para empresas como os tipos *Kalevala* [fig. 4.27] ou *Fiskars*, fez mais estudos em papel antes de iniciar o trabalho no computador para aferir o estilo, a aparência e as características principais do tipo. Inicia o desenho das letras que considera mais significativos do alfabeto, o a minúsculo, o g minúsculo e o Q maiúsculo. Considera o a minúsculo a letra que mais gosta de desenhar e pela qual geralmente identifica um tipo.

Depois começo a compor palavras. Do a minúsculo facilmente se fazem todas as letras que partilham algo da forma da letra como o n, o m, o i, o l, e a partir daí vou compondo mais e mais até estar convencido de que é uma coisa que tenho interesse em continuar. Essa é talvez a parte mais divertida. Depois começar a compor o resto do alfabeto é um bocado

## Kalevala variant details

Fig. 4.27 Hugo d'Alte. Tipo *Kalevala*, desenvolvido em 2009, para a marca finlandesa de jóias com o mesmo nome.



mais chato, porque há letras que não me dizem tanto, como o x, o z, mas depois faço um esforço para terminar o alfabeto todo e começar a experimentar palavras para ver se aquilo realmente funciona ou não. (D'Alte, 2013)

Durante todas estas etapas, vai sempre testando com «olho crítico», quer a forma da letra, quer o espaçamento da mesma, para verificar se as proporções se mantêm corretas e se todo o conjunto funciona harmonicamente. Posteriormente, passa para os processos mais técnicos relacionados com o  *Kerning* e o  *hinting*.

Por norma, trabalha *a solo* do princípio ao fim num tipo de letra. Prefere trabalhar de forma sistemática, controlada e disciplinada, até porque, como refere:

A determinada altura é um processo que exige tanta disciplina para permanecer focado no que é preciso fazer e não cair em tentação de fazer o desenho das coisas de maneira interminável, que é uma tentação que existe sempre. (D'Alte, 2013)

No entanto, no caso do *Kaas*, o seu primeiro tipo comercialmente distribuído pela editora Village, concentrou-se mais nas etapas de desenho e relegou o processo de produção e finalização das fontes para Chester Jenkins. Deve-se a ele a adição de um conjunto complementar de caracteres, incluindo os caracteres hebraicos e cirílicos.

Hugo d'Alte considera que a evolução da tecnologia, principalmente nos *softwares*, tem melhorado o seu processo de trabalho. No entanto, refere continuar a trabalhar da mesma forma.

Iniciou o desenho de tipos digitais recorrendo ao *Fontographer* e, atualmente, utiliza o *FontLab*. Não sente necessidade de usar outras ferramentas mais específicas para produção tipográfica, por exemplo, porque não desenha tipos com muita regularidade.

Do seu percurso profissional enquanto designer de tipos, destaca a *Kaas* e a *Rolland*, ainda não publicada comercialmente. Evidencia ainda os tipos desenvolvidos para o Centro Português de Design e para o Centenário da República, embora baseados na *Rolland*, como projetos que terão tido um papel importante em termos de reconhecimento e publicitação do seu trabalho.

*Kaas*, desenvolvida como um dos projetos de fim de curso na KABK, nasceu de uma série de experiências em torno dos caracteres góticos que Hugo d'Alte foi fazendo durante o seu segundo ano na Holanda.

Fiz alguma pesquisa histórica, visitei muitos antiquários em busca de livros/revistas (sobretudo alemães dos anos 30 e 40). Encontrei coisas incríveis, muito inspiradoras. Comecei, no entanto por escrever em *textura* e *fraktur* para compreender as complicadas formas, depois tentei racionalizar, simplificar. E daí nasceu a *Kaas*. (D'Alte, como citado em Tipograficamente, 2006b, para. 19)

Em 2013, referiu:

Parecia-me mais interessante fazer uma interpretação diferente do tema, em que poderia desenvolver soluções diferentes àquelas que normalmente se vêem nas famílias tipográficas das *fraktur* e *schwabacher*. No caso da *Kaas* foi fazer uma coisa modular e mais monolinear, porque as *blackletters*... talvez a *textura* tenha um aspeto muito mais modular do que as outras, que têm um aspeto mais modelado e são muito mais fluídas. (D'Alte, 2013)

*Kaas*, em holandês, significa queijo. Inicialmente o tipo era para se chamar *Kaassoufle*, em homenagem aos croquetes de queijo que comia no quiosque nas traseiras da academia, enquanto trabalhava no projeto. A simplificação da designação foi proposta por Chester Jenkins, da editora norte americana Village, provavelmente para uma pronúncia e memorização mais rápida.

*Kaas*, disponível apenas num único peso, trata-se de uma interpretação original dos tipos góticos. Como referiu: «Alguns caracteres evoluíram, modificaram-se. Por isso, quando desenhamos algo novo é necessário «romanizar» alguns caracteres ou corremos o risco de desenhar um tipo de letra sem utilidade...» (D'Alte, como citado em Tipograficamente, 2006b, para. 24). Assim, a maior parte dos caracteres foram construídos usando uma grelha, excetuando os algarismos latinizados [fig. 4.28]. A sua estrutura formal evidencia essa construção geométrica e a sua vocação como tipo *display*, cruzando o conhecimento histórico com uma certa ironia pós-moderna. A caixa alta tem um misto de exuberância e restrição ao conceito central dos góticos. A construção é racional, com formas densas e contraformas esguias e lineares. A altura-x é elevada e os extensores curtos. Realce-se as ligeiras projeções descendentes presentes no *h* e no *k* ou a forma peculiar de acabamento do traçado de alguns caracteres, através do terminal em corte diagonal, como evidências construtivas de inspiração gótica. Essa diversidade de acabamentos e detalhes contribui para a harmonia geral ao quebrar a sensação modular e rígida que uma construção de base geométrica pode trazer para o conjunto [fig. 4.29].

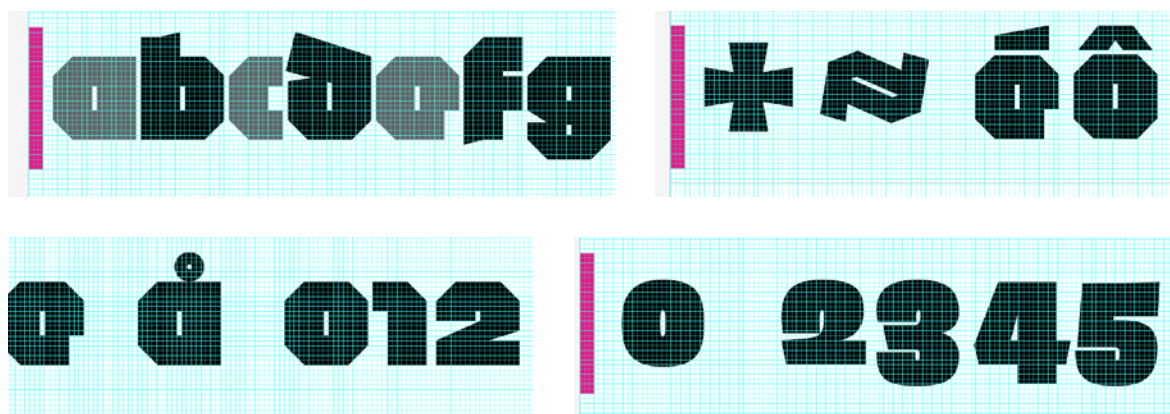


Fig. 4.28 Hugo d'Alte.  
Capturas de ecrã demonstrando  
a grelha construtiva do tipo  
*Kaas*.

Fig. 4.29 Hugo d'Alte.  
Espécime do tipo *Kaas*.





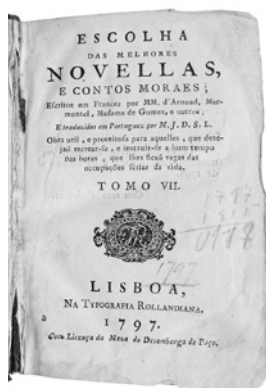


Fig. 4.31 Folha de rosto da obra *Escolha das Melhores Novellas e Contos Moraes; Escritos em Francez por MM. d'Arnaud, Marmontel, Madama de Gomez e outros*, impressa em 1797, na tipografia Rollandiana, em Lisboa.

*Rolland*, desenvolvido entre 2000-05, resultou de uma consulta aos livros antigos da biblioteca do seu avô, onde a obra *Escolha das Melhores Novellas e Contos Moraes; Escritos em Francez por MM. d'Arnaud, Marmontel, Madama de Gomez e outros*, impressa em 1797, na tipografia Rollandiana, em Lisboa, lhe despertou interesse pela peculiaridade das formas do tipo utilizado [fig. 4.31]. *Rolland*, assim designado em homenagem a Francisco Rolland, importante impressor, editor e autor de livros, que trabalhou em Lisboa<sup>18</sup>, trata-se de uma interpretação tipográfica de Hugo d'Alte baseada nos caracteres impressos na obra referida, tendo como principal função a criação contemporânea de um tipo para texto.

Comecei a reparar nalgumas curiosidades do tipo de letra como, por exemplo, as formas completamente extravagantes do til, o facto de haver formas diferentes para os acentos, para as caixas altas e caixas baixas e de os itálicos terem também uma forma diferente. (D'Alte, 2013)

Foram essas particularidades que o motivaram a encontrar informações sobre o autor e o porquê de tais opções.

Eventualmente teria vindo de França, como o Rolland veio de França... não tenho informação sobre isso, mas na altura pensei que poderia ter sido feito em Espanha ou em Portugal. Pareceu-me lógico que alguém tivesse investido tempo em desenhar formas mais curiosas para o til, ou para a cedilha por as utilizar na língua materna, que seria espanhol ou português. (D'Alte, 2013)

Mesmo após ter contactado a Biblioteca Nacional e o Museu da Imprensa, sem sucesso, para obter mais informações, Hugo d'Alte menciona que tudo quanto descobriu sobre o autor foi através de pesquisas na *web* e da consulta *on-line* a outras obras saídas da oficina de Rolland.

Considera o trabalho desenvolvido neste tipo de letra como uma interpretação contemporânea dos tipos utilizados por Rolland e não uma mera digitalização, «embora muitas das características sejam fiéis ao original como, por exemplo, o desenho dos acentos e das cedilhas, sobretudo o til e a cedilha que têm formas muito curiosas» (D'Alte, 2013). Sem acesso aos tipos originais de chumbo e com impressões desgastadas, era difícil ter uma ideia muito sólida do que seria o tipo original. «Por isso é um bocado adivinhar o que é que seria o original» (D'Alte, 2013).

*Rolland* trata-se de um tipo serifado transicional barroco, originalmente criado apenas com um peso regular e respetivo itálico. Mais tarde, foi adicionado o peso *bold*, e sua variante itálica e versaletes. A inclinação do eixo da letra no o é vertical, porém oblíquo noutros caracteres. O contraste é baixo a moderado, contribuindo para uma certa densidade do traçado e as

<sup>18</sup> Provavelmente, Rolland terá vindo trabalhar para Portugal depois da reconstrução de Lisboa, assolada pelo terramoto de 1775 (D'Alte, 2013).



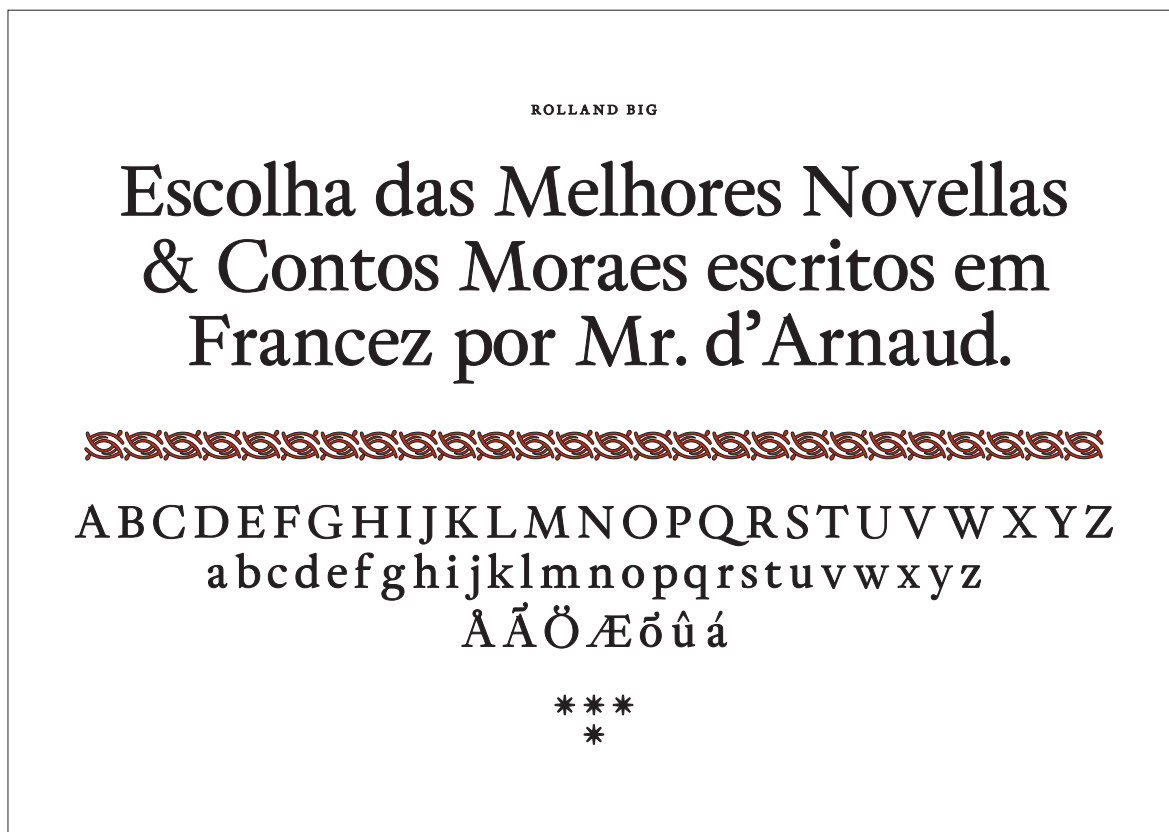
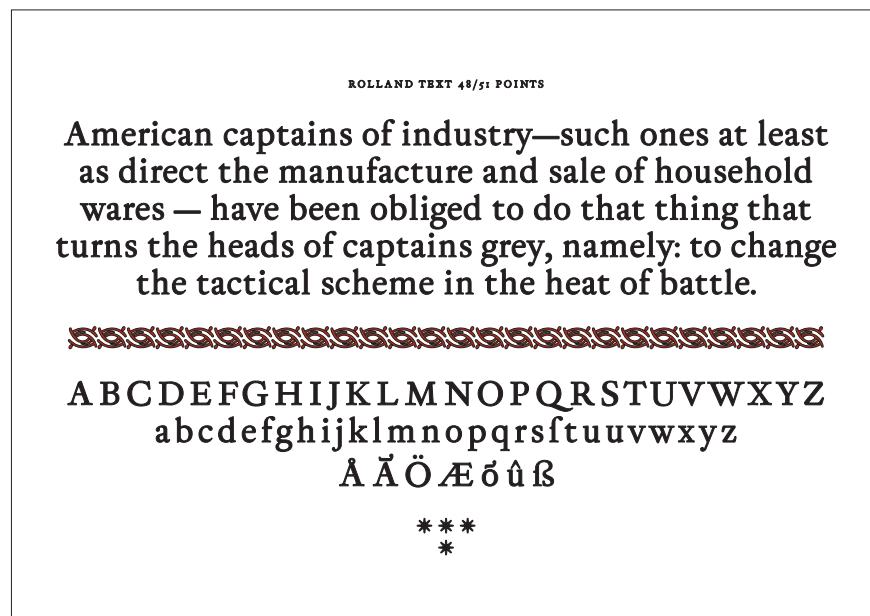


Fig. 4.35 Hugo d'Alte. Página espécime do tipo *Rolland Big*.

Fig. 4.36 Hugo d'Alte. Página espécime do tipo *Rolland Text*.



aberturas são generosas. A altura-x é bastante ampla, e os extensores curtos. A altura da caixa alta é inferior à altura dos traços ascendentes, característica vincada nos tipos da época. As serifas apresentam-se adnatas, simétricas, de base ligeiramente convexa e acabamento arredondado. Já no topo dos ascendentes, no **b**, **d**, **h**, **l**, as serifas são oblíquas. Os terminais em forma de gota ou lágrima estão presentes no **a**, **c**, **f**, **g**, **j** ou **r**. Os caracteres em caixa alta seguem proporções modernas, bastante regulares, embora com pormenores e reminiscências caligráficas, próprias mais dos *garalde*, visíveis no **M**, **Q**, **R** ou no **T**. As esporas surgem no **G**, **S**, **C**, **E**, **F**, **T** e **Z** [fig. 4.34]. Entre os sinais diacríticos o til é, de facto, o mais peculiar adotando a forma de um J invertido, ou seja, rodado em 90 graus, mantendo-se aqui a fidelidade ao modelo original [fig. 4.32–4.33]. A forma peculiar do til, poderá ter várias causas e não é exclusiva do panorama livreiro português à época, encontrando-se formas similares em obras impressas em vários outros países, pelo menos desde 1540 até 1819 (Farias, 2012). Essa forma de J invertido, poderá ter várias explicações, como razões económicas, mas o que na altura pareceu peculiar a Hugo d’Alte, parece ser padrão profissional à época<sup>19</sup>. A influência da tipografia holandesa de Plantin na Península Ibérica poderá ser outra das razões plausíveis para tal desenho. Nos espécimes da Officina Plantiniana entre 1567 e 1585, são visíveis formas semelhantes. Sabe-se da influência que os tipos holandeses tiveram na corte espanhola<sup>20</sup>, tendo influenciado o gosto na Península. Em Portugal, também Pedro Craesbeeck foi discípulo de Plantin e natural admirador do seu trabalho. Não sendo, portanto, uma forma inovadora para o til, é-o, sem dúvida, peculiar ainda nos dias de hoje.

Após 2005, o tipo *Rolland* foi redesenhado, afastando-se do original histórico, para adquirir uma forma mais pessoal e ao gosto de Hugo d’Alte. Esses redesenhos tiveram também a intenção de o tornar mais interessante comercialmente, estando o lançamento para breve.

Na versão *Rolland Big*, desenvolvida entre 2008 e 2009, para tamanhos *display*, o **A** possui um ápice côncavo, aproximando-o mais das formas clássicas de tipos como o *Caslon*. O contraste é acentuado e certos pormenores exacerbados, face à versão regular [fig. 4.35 e 4.37].

*Rolland* atualmente possui um conjunto de ligaturas, algarismos de estilo antigo, desalinhados e alguns ornamentos decorativos, como se encontravam já presentes na edição original de onde o tipo foi inspirado.

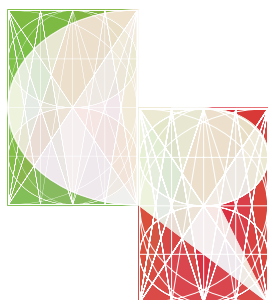
O *Rolland* original foi, em 2010, personalizado para as Comemorações do Centenário da República.



Fig. 4.37 Hugo d’Alte. Tipo *Rolland Big*. Note-se a alteração de desenho no ápice do **A**, apresentando-se côncavo.

<sup>19</sup> A este propósito, consulte-se: Farias, P. L. (2012). About a J-shaped tilde: investigations on the status and form of the tilde in Portuguese grammar and typography. In, M. G. Gravier, et al., *Memorias del Congreso Internacional las Edades del Libro* (pp. 606–647). Mexico: IIB–UNAM.

<sup>20</sup> Christophe Plantin foi o impressor preferido da corte de Filipe II, em Espanha.



## CENTENÁRIO DA REPÚBLICA 1910 · 2010

Fig. 4.38 FBA. Imagem de identidade das comemorações do Centenário da República. Logótipo desenvolvido com o tipo *República* de Hugo d'Alte.

Kiosk  
Rounded,  
friendly and  
legible.

Fig. 4.39 Hugo d'Alte. Tipo *Kiosk*.

Fig. 4.40 Imagem de identidade do Centro Português de Design. Logótipo desenvolvido com o tipo *CPD Sans* de Hugo d'Alte.

*República* tratou-se de uma encomenda, por parte do ateliê FBA, de Coimbra, que se encontrava a trabalhar na identidade para as comemorações do Centenário da República [fig. 4.38]. O pedido prendeu-se com o desenvolvimento de uma variação do *Rolland*, onde os itálicos fossem menos expressivos e mais espartanos. A forma do til também foi modificada para uma versão mais convencional.

O original tipo *Rolland*, de apenas um peso e respetivo itálico, já havia sido ampliado, em 2007, com o peso **bold**, respetivo itálico e versaletes, para atender ao pedido de personalização do tipo *Rolland*, dando origem ao *CPD Serif*, para ser usado na identidade do Centro Português de Design.

*CPD* foi desenvolvido a pedido do designer Henrique Cayatte para o redesenho da identidade do Centro Português de Design [fig. 4.40].

Queriam uma tipografia e um logótipo novo para o CPD e eu submeti o meu trabalho. Passado algum tempo, o Henrique Cayatte escreveu-me a dizer que estavam interessados em falar comigo, só que tinham um prazo muito curto. Precisavam das coisas num prazo tão curto que seria impossível desenvolver uma coisa de raiz. Acordámos que utilizaríamos coisas já existentes, não publicadas, para desenvolver os tipos de letra personalizados para o CPD. A *Rolland* tornou-se na *CPD Serif*, que é uma variação da *Rolland* – na altura não tinha uma variante **bold** nem *smallcaps* e foram feitas para o CPD. Para o logótipo do CPD eles queriam utilizar uma coisa que anteriormente se chamava *Kiosk* [fig. 4.39]. Basicamente era uma coisa que tinha feito anteriormente, pegar na *DIN* e fazer uma *DIN Rounded*. Na altura, em 2007, ainda não existia, ainda não tinha sido lançada. Então fiz a *DIN Rounded*, incluí-a no portfólio que submeti ao CPD e eles disseram que gostavam de utilizar aquilo. Fiz a *DIN Rounded*, que seria para compor o logótipo do CPD. Penso que depois a utilizaram mais na identidade, mas originalmente era para utilizar no logótipo, juntamente com a marca que tinha sido feita pelo designer Eugénio Chorão. (D'Alte, 2013)







Desse pedido resultaram as versões *CPD Sans* e *CPD Serif*, desenvolvidas entre 2009 e 2010 [fig. 4.41]. *CPD Serif* baseou-se no *Rolland* original para o ampliar com um peso *bold*, respetivo itálico e versaletes, tornando a família tipográfica mais completa e versátil para utilizações em texto. *CPD Sans* partiu do tipo *Kiosk*, uma interpretação da *DIN*, com terminais arredondados. A *CPD Sans* difere da *Kiosk* em pequenos detalhes, visíveis no desenho do terminal da haste do *a*, assim como no algarismo *1*, que ganha uma serifa de pé, e no *7*, que se simplifica perdendo o traço terminal vertical.

Fig. 4.41 Hugo d'Alte. Imagens espécime dos tipos *CPD Serif* e *CPD Sans*.

Hugo d'Alte considera-se surpreendido pelo crescente reconhecimento no mercado nacional em relação ao seu trabalho. Em termos de encomendas, considera que a maior parte das solicitações advêm por recomendação de designers conhecidos, como os R2, que lhe vão solicitando ajuda em alguns projetos [fig. 4.42]. A participação no projeto *Voyager* da ExperimentaDesign, assim como o convite para a representação portuguesa na Bienal de Veneza, espelham esse reconhecimento.

Relativamente às vendas do tipo *Kaas* lançado pela Village, refere que, atualmente, vende em média duas licenças por trimestre. Aquando do seu lançamento, em 2005, vendia um pouco mais. Os principais países para onde o vende são os Estados Unidos, o Canadá e a Alemanha. *Rolland*, ainda não publicado, tem sido bastante requisitado por designers nacionais, como os R2, António Cruz ou os This is Pacífica, do Porto, mas também por designers internacionais, como o John Warwicker, um dos fundadores dos Tomato.

Nunca pensou em categorizar ou organizar uma biblioteca de tipos por estilos ou funções, até porque enquanto designer gráfico desenha tipos<sup>21</sup> que pretende utilizar, não o fazendo com um intuito puramente comercial. Não possui tipos de acesso livre, porque considera que o tempo investido no desenvolvimento de um tipo de letra merece o devido retorno financeiro.

Hugo d'Alte preocupa-se apenas com o desenvolvimento do sistema de escrita ocidental latino. O intuito primordial dos seus tipos não é a vertente



**FLEXIBILITY  
DESIGN  
IN A FAST  
CHANGING  
SOCIETY**

**FLEX 1  
FLEX 2  
FLEX 3  
FLEX 4**

Fig. 4.42 Hugo d'Alte. Tipo *Flexibility*, desenvolvido por encomenda do ateliê R2, para a identidade de uma exposição que teve lugar em Turim, Itália, no âmbito da World Design Capital.

<sup>21</sup> Para uma listagem completa, consulte-se a ficha individual presente no Anexo D.

comercial global. Procura desenvolver projetos com os quais se identifica. Os alfabetos árabe, cirílico ou grego não lhe dizem muito.

Hugo d'Alte considera positivo o impacto da democratização da tecnologia no acesso e uso dos tipos de letra, atribuindo maior liberdade aos utilizadores e à própria circulação de informações através de processos digitais.

Refere a falta de publicações de design em Portugal para divulgação do trabalho de autores nacionais. Enfatiza a recente extinção do Centro Português de Design como lamentável, num panorama cada vez mais «deserto, neste momento». Relembra a também extinta revista *Page* e especula que as pequenas edições independentes terão dificuldade em ultrapassar fronteiras.

Hugo d'Alte pensa que os seus tipos evidenciam traços da cultura portuguesa, embora as influências estilísticas no seu processo de trabalho tenham vindo de todos os locais por onde passou. Acredita que esses traços se caracterizam pelo caráter mais orgânico, mais humano e artesanal, evidenciando os aspetos expressivos das letras como originários da cultura portuguesa.

Pensa que, se fossem utilizados mais tipos portugueses a nível nacional, isso talvez pudesse contribuir para a construção de uma identidade tipográfica nacional. No entanto, alerta para a necessidade de se definir exatamente o que é o caráter português nos tipos de letra, algo que considera bastante vago, não existindo acordo a esse respeito.

Hugo d'Alte procura desenvolver tipos de letra pensando na perspetiva do utilizador. Os seus projetos denotam um gosto pela simplicidade, pela pureza e clareza das formas, em detrimento de maneirismos e rococós que procura sempre evitar. Refere ainda não se identificar com um estilo pessoal.

Tenho visto muitos tipos de letra com sucesso que são sobredesenhados e tenho muita dificuldade em utilizá-los, porque são tão característicos de determinado estilo de uma pessoa e o caráter do tipo é tão marcado que depois o trabalho começa a ser marcado pelo caráter do tipo e não pelo caráter, por exemplo, do cartaz. Passa a ser um cartaz com aquele tipo de letra e não um cartaz... um cartaz! E eu gosto que as coisas sejam suficientemente neutras, que se possam utilizar mais livremente e não estejam tão marcadas pelo tipo de letra que se utiliza. (D'Alte, 2013)

Reconhece que, no panorama nacional, assim como no internacional, existe um reduzido número de mulheres dedicadas ao design de tipos. Especula que possa existir nos homens uma maior obsessão por pormenores e paciência para todo o desenvolvimento mais enfadonho do processo.

Questionado sobre a importância nas plataformas digitais existentes para a distribuição e divulgação de tipos, Hugo d'Alte reconhece que cumprem a função de pesquisa simplificada por um tipo de letra. Enfatiza também a relevância dessas plataformas para potenciar a venda de tipos de letra desenvolvidos por designers de tipos individuais ou pequenos estúdios, permitindo-lhes um volume de vendas superior.

Hugo d'Alte considera existirem vantagens, interesse e necessidade de uma plataforma de divulgação dos trabalhos dos designers de tipos nacionais, quer nacionalmente, quer internacionalmente, principalmente para países lusófonos. Menciona que pela sua abrangência, uma plataforma digital possui um maior potencial do que qualquer outra proposta. Refere, no entanto, que:

Encontros tipográficos como o que aconteceu no Porto, no ano passado. Acho que esses eventos, sobretudo quando se tenta trazer pessoas de fora tanto como intervenientes, mas também como visitantes, como público, são interessantes e acho que ajudam a publicitar o trabalho tipográfico português. (D'Alte, 2013)

Pensa que uma plataforma que agregue os seus tipos e de outros autores pode ajudar a aumentar a visibilidade do seu trabalho e reforçar o conhecimento dos autores portugueses.

Hugo d'Alte mostra-se recetivo a disponibilizar gratuitamente tipos para projetos académicos, tendo-o feito algumas vezes. Havendo garantias de que as pessoas e o trabalho são sérios, não tem problemas em disponibilizar os seus tipos.

Indica a falta de um ensino atualizado e sério de tipografia nas escolas de design como uma forte lacuna na ampliação da cultura tipográfica nacional. Em entrevista ao blogue Tipograficamente, em 2006, referiu:

(...) que faz falta esclarecer/educar toda a gente desde a mais tenra idade na natureza das letras, a origem... (...) Para a situação mudar é preciso mudar a maneira como as pessoas são educadas, desde a educação visual até à aprendizagem da escrita.» (D'Alte, como citado em Tipograficamente, 2006b, para. 28).

Também os professores devem especializar-se mais e transmitir as informações corretas, até porque:

Hoje em dia acho inconcebível que um designer não saiba desenhar letras, por exemplo, para desenhar um logótipo. Não só facilita e melhora a qualidade do trabalho, como uma pessoa que trabalha com letras tem que saber alguma coisa sobre letras. A mim, parece-me lógico. (D'Alte, 2013)

Embora tivesse ponderado dedicar-se ao design de tipos como atividade principal, vê-se como um designer gráfico que desenha tipos de letra como atividade auxiliar.

### 2.3 Jorge dos Reis

Jorge Manuel dos Reis Tavares Duarte nasceu em Unhais da Serra, concelho da Covilhã, em 1971. Estudou em Lisboa, desde os 15 anos de idade, na Escola de Ensino Artístico António Arroio e licenciou-se em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas Artes (FBAUL), em 1996, com um projeto final onde estabeleceu o paralelismo entre duas grandes paixões: o grafismo e a música. O seu interesse pela música levou-o a frequentar a Escola da Música do Conservatório Nacional, na qual estudou Canto com o barítono António Wagner e, mais tarde, composição com Jorge Peixinho e Paulo Brandão. Ainda no último ano da licenciatura, apoiado por uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, frequentou o *Typography Workshop*, orientado por Alan Kitching, em Clerkenwell Studios. Em 2001, obteve o mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação pelo Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE), onde aprofundou questões de legibilidade e iliteracia tipográfica em Portugal. O seu percurso académico passou também pelo Royal College of Art (RCA), em Londres, tendo concluído o *Master Philosophy (by research) in Communication Art & Design*, em 2003. Em 2009, terminou o doutoramento em Belas Artes – Design de Comunicação, com a tese *Três Movimentos da Letra: o desenho da escrita em Portugal*, na FBAUL.

Indica o facto de ser filho de dois professores primários como um aspeto relevante, «no que diz respeito a uma certa contemplação da escrita» (Reis, 2003b). A aprendizagem das letras terá sido influenciada pelos pais. Desde cedo que recortava as letras que lhe interessavam de jornais e revistas para contemplar o desenho da própria palavra. Refere ainda como influências importantes o facto de se interessar por áreas afins à tipografia, como a música, a arquitetura ou o design de uma forma mais abrangente, mas que acabaram por articular, contaminar e consolidar o interesse que nutre pela tipografia. Considera que os dois últimos anos de conclusão da sua licenciatura, entre 1994-95 e 1995-96, foram particularmente importantes para a sua formação, quando escolheu iniciar o seu percurso como aprendiz de tipógrafo, com o 1.º Oficial de tipografia da Imprensa Nacional, Bernardo Santos, na tipografia Freitas Brito, uma pequena oficina no Cais do Sodré.

Tipografia Freitas Brito, que era a última grande tipografia de caracteres móveis de Lisboa. Onde se imprimiam os bilhetes do São Carlos, os bilhetes do Coliseu... fazia-se tipografia com caracteres móveis à séria e aquilo depois só parou porque faliu e por circunstâncias que eu desconheço, mas o quarto ano e o quinto ano foram talvez os períodos mais formativos para mim. (Reis, 2013b)

Como referiu em entrevista à revista *Page* (como citado em Matos, 2000, p. 43): «Comecei por fazer de tudo: pequenas composições, a aprender a caixa tipográfica. Sofri o que os aprendizes de tipografia sofriam, até porque lhes faziam partidas inacreditáveis.»

Iniciou a sua carreira profissional como assistente do designer gráfico Robin Fior, de 1996 a 1998. «Foram períodos muito formativos porque foram, tipograficamente, muito ricos. Não tanto no campo do desenho da letra, no *type design*, mas no campo de conhecer em profundidade a mecânica da própria letra» (Reis, 2013b). Com Robin desenvolveu a *tipolinguística*, isto é, o «trabalhar a palavra relacionada sempre com o seu som, com a sua fonética e com a sua linguística» (Reis, 2013b).

Eu acho que hoje os meus tipos de letra têm sempre uma dimensão sonora, porque os tipos de letra não são sinais negros. Os tipos são sons. Um tipo de letra, uma letra, um carácter é um som. Acho que isso é uma coisa muito incrementada, porque na primeira metade da licenciatura eu estava a estudar música no conservatório e, como tu vês, isto é um puzzle que se monta facilmente. (Reis, 2013b)

A partir de 1998, começou a ter colaborações muito diferentes, tentando sempre manter um equilíbrio entre o design gráfico, principalmente na vertente editorial, e a tipografia, agora já no seu próprio ateliê, no Campo Grande, em Lisboa. Nessa altura tinha intenção de criar uma pequena oficina tipográfica no ateliê, até porque afirma: «O objecto impresso é um suporte fascinante, tem uma carga poética e uma capacidade expressiva contida dentro dos próprios caracteres tipográficos que não se encontra em nenhum outro lado» (como citado em Matos, 2000, p. 44). Interessa-se pela materialidade, aspeto que releva o seu fascínio pela tipografia de caracteres móveis e pelo próprio materialismo no sentido sociológico e marxista, no propósito e finalidade.

É difícil pensar num tipo de letra no vazio. Tudo tem a ver com a personalidade de cada um. Eu sinto que, como tenho esta visão da matéria-prima, preciso de partir para um projeto com um tipo de letra e depois, a partir daí, desenvolvê-lo, revisioná-lo, fazer a sua revisão depois dessa primeira utilização. (Reis, 2013b)

Considera a década de 2000 a 2010 um período intermédio de imaginação entre a ingenuidade inicial e a intencionalidade que só a maturidade projetual, que se vai consolidando ao longo da vida, trará. Relembra a *Icograda*, em 1995, e a *ATypI*<sup>22</sup>, em 2006, como momentos relevantes em termos de exposição e discussão crítica.

Para mim, testar ou trabalhar com um tipo de letra é perceber de que forma é que aquele tipo de letra foi feito para aquela palavra. E de que forma aquela palavra tem uma dimensão formal alojada num determi-

22 Na *ATypI*, que teve lugar na *FBAUL*, em 2006, Jorge dos Reis contou com duas participações: a instalação *Push Me Pull Me*; e a exposição dos seus tipos *Via Estreita*, *Simplicíssima Beirã* e *Tintininho*, na exposição coletiva *Jornadas Atypicas*.

nado desenho. O desenho, e o desenho desse mesmo tipo de letra está relacionado com aquela palavra, com aquela circunstância, com aqueles objetivos. (Reis, 2013b)

Está ligado ao ensino desde 1996 tendo lecionado em inúmeras instituições: IADE, 1996; Ar.Co, 1997-97; IPT, 1996-98; FBAUL, 1998 à atualidade; IPCB, 2000-03; ISCTE, 2002; IPT, 2010. Foi ainda professor convidado em várias escolas europeias. Atualmente, é professor auxiliar na FBAUL, investigador na área da tipografia, dedicando-se igualmente à atividade projetual, tanto no design de comunicação como no design de tipos, enquanto participa e organiza *workshops*, exposições de desenho, vídeo e faz *performances* na área da *language art*<sup>23</sup>.

O interesse pelo desenho de letras iniciou-se em 1991-92 quando conciliava o primeiro ano da faculdade com as aulas no conservatório. A dimensão sonora foi também muito importante na sua aprendizagem e no design de tipos.

Enquanto influências mais significativas no seu trabalho, aponta o modernismo como «um período fundamental que informa o meu trabalho» (Reis, 2013b). Considera ainda que as viagens a locais que lhe interessavam particularmente foram sempre inspiradoras para o seu próprio trabalho, como a visita à galeria Tretyakov em Moscovo ou à Finlândia onde contactou com o trabalho de Alvar Aalto. Considera, porém, que um trabalho «de natureza projetual, vai ao encontro de uma natureza funcional, assente numa depuração e numa geometria muito importante. É este lado modernista, das formas puras, que me interessa muito. Interessa-me muito esta objetividade, esta limpeza formal» (Reis, 2013b).

Indica o trabalho de Paul Klee, Rodchenko, Lissitzky e Piet Zwart, como autores de referência da «velha» tipografia de caracteres móveis, mas que conciliam o desenho de tipos com um trabalho mais multifacetado. A produção de partituras gráficas na música contemporânea teve também um contributo fundamental. Destaca os cursos de Dramstadt, que Karlheinz Stockhausen e Luciano Berio orientavam na década de setenta e que assentavam na necessidade de o compositor produzir as suas próprias partituras gráficas.

Eram contra a partitura convencional (...) autores que vão ao encontro do código enquanto objeto não estagnado. O código enquanto objeto em evolução. (...) por que razão é que nós, os *type designers*, temos que trabalhar sempre com um código, que é a nossa ferramenta, que está estagnada? Acho que somos nós, os *type designers*, que temos que fazer evoluir o desenho do alfabeto. Eu rejeito claramente uma coisa preguiçosa que é trabalhar só para a legibilidade. Eu acho que temos que colocar os leitores perante novas plataformas de leitura, novas situações de leitura. E isto para ir ao encontro dos autores. Esses são os autores que

23 Para uma listagem completa, consulte-se a ficha individual presente no Anexo D.



eu considero que são mais revolucionários, que utilizaram o *type design* e a tipografia de uma forma funcional, objetiva, para chegar a uma determinada intenção. (Reis, 2013b)

Fica assim claro que o seu material de trabalho é a escrita, a textualidade, manuseando tanto a sua forma, como o seu conteúdo. «A letra no contexto da palavra, pela sua carga poética, poder de comunicação e ao mesmo tempo com a possibilidade de confundir e enganar sempre foram para mim uma fonte de paixão e puro fascínio» (Reis, 2013a, p. 7).

Refere-se ainda a Alan Kitching em Londres, Mike Oakes em Norwich e Alberto Talone em Turim, como autores muito importantes na área da tipografia de caracteres móveis, que considera «o instrumento mais formativo que existe em *type design* e em tipografia» (Reis, 2013). Recorda com especial atenção o período ao lado de Alan Kitching, que considerou muito exigente, mas muito formativo. «Com ele percorri um caminho para encontrar essa mesma carga expressiva dos caracteres móveis. Percebi que, por muito que se conheça o *software*, essa passagem pelos caracteres móveis é insubstituível» (Reis, como citado em Matos, 2000, p. 44). Jorge dos Reis destaca a tipografia de caracteres móveis como «a escola mais importante de tipografia que pode haver» (Reis, 2013b). «Apercebi-me da importância que os ingleses dão à tipografia. Só assim se percebe porque razão os ingleses têm a maior indústria de design» (Reis, como citado em Matos, 2000, p. 44).



Fig. 4.43 Jorge dos Reis. Dupla página de um dos seus cadernos de esboços. Na página da esquerda elencam-se os tipos desenvolvidos ao longo dos anos. Na página da direita, destaca-se a prova do mapa de caracteres do tipo *Artéria*, datado de 2005.

O processo de trabalho no desenvolvimento de tipos de letra de Jorge dos Reis varia consoante os projetos, uma vez que não separa o propósito do desenvolvimento de um tipo do seu contexto e objetivo – o desenho e a funcionalidade.



Fig. 4.44 Jorge dos Reis. Página de um dos seus cadernos de esboços. Estudos para um alfabeto de construção modular e geométrica.

Inicia o seu processo de trabalho pelo desenho, fase que considera de fundamental importância e reflexão [fig. 4.44-4.48]. Pensamento esse que fica registado, podendo e devendo fazer-se um contraponto com a sua funcionalidade. Posteriormente, edita os seus desenhos em formato digital, trabalhando acima de tudo as «manchas de contorno», as modulações dessas manchas e dos *béziers*, tanto no *Illustrator*, como no *FontLab*. Não inicia o seu processo de desenho por um carácter em específico, antes por um conjunto de letras que «se articulam com o contexto, com o significado e com a função desse tipo de letra» (Reis, 2013b) e das quais reúne um conjunto de características formais que adapta e articula com as demais formas do alfabeto.

Jorge dos Reis atribui ainda importância às etapas mais técnicas como o espaçamento, o *kerning* ou o *hinting*, mas refere que não é só o desenho da letra que tem que se relacionar com a função, mas também o próprio espaço entre as letras. Indica a dimensão modular, de um controlo assertivo do espaço entre letras, muito rítmico, desejo de racionalidade e sistematização formal como características do seu trabalho. Como refere:

Esse carácter mais mecânico, muito controlado, muito modernista, muito racional também é o que depois me permite arriscar noutro campo, no campo do próprio código. Ir ao código e assumir que o código não é um artefacto distante. Ele não está estagnado. Que o podemos trabalhar, que o podemos manipular. (Reis, 2013b)

Jorge dos Reis desenvolve os seus tipos de letra num processo de trabalho *a solo*, por privilegiar uma dimensão mais autoral, que considera importante. Em geral, não trabalha mais do que um tipo de letra de cada vez e, tendencialmente, começa e acaba um projeto. Refere que o design de tipos é um trabalho duro e moroso, de «fazer, refazer e de corrigir, de imprimir, de testar» (Reis, 2013b), que exige calma e reflexão.

Nunca se interessou pelo processo de licenciamento e distribuição dos seus tipos, pois acredita que «o *type design* e os tipos de letra sejam para os lugares, para as pessoas» (Reis, 2013b).

Jorge dos Reis considera que a evolução da tecnologia condicionou e continua a condicionar o desenvolvimento do seu processo de trabalho. Salienta principalmente o uso de *softwares* como o *FontLab*, que se têm tornado cada vez mais *user friendly*, como fundamentais para acelerar os processos. Refere, porém, que o *software* é apenas uma ferramenta que, mal utilizada, poderá resultar em projetos muito contínuos e homogéneos.

Iniciou o desenho de tipos digitais recorrendo ao *Illustrator*, por questões de ordem prática e, atualmente, utiliza também o *FontLab*.

Do seu percurso profissional enquanto designer de tipos, Jorge dos Reis destaca os tipos *Via Estreita*, *Simplíssima Beirã* e *Tintininho*, até 2010.





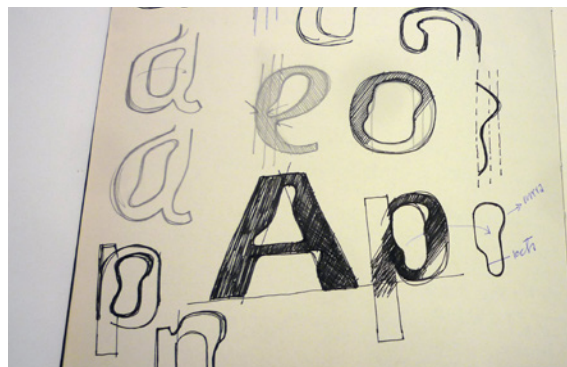
Fig. 4.45 Jorge dos Reis.  
Estudo para o tipo *Athena*,  
desenvolvido para o Ateneu  
Comercial de Lisboa.

Fig. 4.46 Jorge dos Reis.  
Estudo para o tipo *Linha-de-  
alem-tejo*, desenvolvido para o  
Festival de performance Escrita  
na Paisagem.



Fig. 4.47 Jorge dos Reis.  
Pormenor do inventário dos  
tipos desenvolvidos.

Fig. 4.48 Jorge dos Reis.  
Pormenor de página de  
esboços. Definição do desenho  
das formas das letras.



O *Via Estreita*, desenvolvido em 1997, resultou de um convite efetuado pelo museólogo António Pinto Pires para desenvolver um projeto de iconografia ferroviária [fig. 4.49-4.50]. Na senda desse convite, Jorge dos Reis apresentou o tipo de letra *Via Estreita*, que adquiriu a sua designação fruto da dimensão histórica dos caminhos de ferro e da relação que essa tipologia tem no panorama ferroviário nacional. «O próprio desenho assume o via estreita porque do ponto de vista da consistência, da certeza de decifração, a letra tem mais mancha» (Reis, 2013b).

O tipo *Via Estreita*, desenvolvido em caixa alta, trata-se de um tipo geométrico, modular, monolinear, de contraste nulo e proporções que o aproximam das proporções modernas, mais regulares. A dupla linha construtiva da forma dos caracteres contribui para um certo caráter decorativo e, simultaneamente, lúdico, visível no prolongamento de alguns traços abaixo da linha de base, como na extensão da perna do R ou da garganta do G. A dupla linha confere também ao desenho uma certa tridimensionalidade subliminar fruto das sobreposições e encruzilhadas óticas. *Via Estreita* conta ainda com um conjunto de caracteres alternativos como se pode observar no desenho do C, G, Q, S, T ou X, alterando por vezes o traçado, na sua dimensão, direção ou orientação. Tais versões alternativas coadunam-se e ampliam o decifrar de códigos que ultrapassam a mera função linguística das letras, alcançando um caráter mais ilustrativo.



Fig. 4.49 Jorge dos Reis. Tipo *Via Estreita*, desenvolvido para o Museu Nacional Ferroviário, em 1997. (Reis, 2013a)



Fig. 4.50 Jorge dos Reis. Cartaz espécime. Tipo Via Estreita.



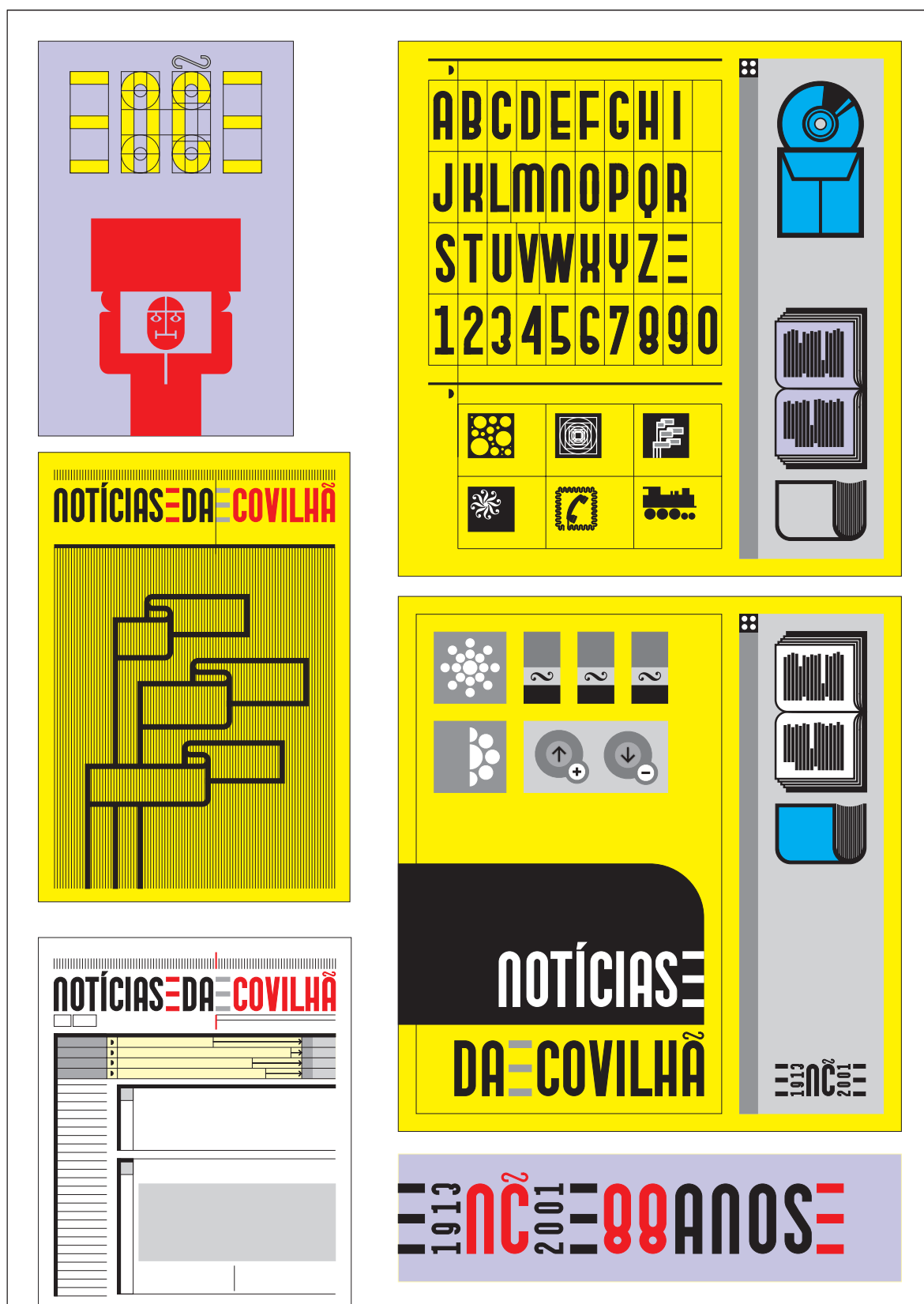


Fig. 4.51 Jorge dos Reis. Cartaz espécime. Tipo *Simplíssima Beirã* desenvolvido para o jornal *Notícias da Covilhã*, em 2001.



Fig. 4.52 Pormenor da fachada da Caixa Geral de Depósitos, Castelo Branco.

*Simplíssima Beirã* foi desenvolvido para jornal semanário mais antigo do distrito de Castelo Branco, *Notícias da Covilhã*, em 2001 [fig. 4.51]. A própria designação do tipo alude a duas fortes influências no seu desenvolvimento: a simplicidade revertida nas formas geométricas, depuradas e modernistas; e a área de influência geográfica e implantação do projeto, as Beiras. Formalmente refere como influência forte para o desenho, as imponentes letras da fachada da Caixa Geral de Depósitos, em Castelo Branco, edifício classificado de Monumento de Interesse Público, da autoria do arquiteto Luís Cristino da Silva [fig. 4.52]. Por outro lado, revela ter-se inspirado também no livro *A lã e a neve*, de Ferreira de Castro, onde o autor mostra a enorme simplicidade com que as pessoas viviam. Associa esse caráter rústico da vida à rusticidade das próprias fragas e do granito da região. Jorge dos Reis, considera a *Simplíssima Beirã* «um objeto concetual complexo» (Reis, 2013b), que articula referências formais modernistas no seu desenho, como a simplicidade e a geometria, mas com um tratamento que se aproximasse mais das especificidades das populações e do local de implantação, característica fundamental nos seus tipos.

O *Simplíssima Beirã* possui um caráter geométrico e modular que se espelha nas suas proporções e relações formais. Trata-se de um tipo sem serifa, apenas desenvolvido em caixa alta. De cintura baixa e desenho monolinear, apresenta-se sem contraste e com uma construção completamente racional, de eixo vertical. A proporção condensada e quase monoespaçada das formas, apenas se altera nos caracteres L e V, mais estreitos, e nos M e W, mais largos. A rigidez geométrica e construtiva é levada ao extremo no desenho dos algarismos, subjugados sempre à matriz geométrica que lhes dá forma. As contraformas são esguias e os terminais apresentam-se retos. A simplicidade modular e a interferência minimal de ajustes a essa rigidez geométrica, concordam com o caráter rústico da região, evidenciando e desafiando as características socioculturais locais a encontrarem novas fronteiras.

O tipo *Simplíssima Beirã* encabeça o jornal *Notícias da Covilhã* e é também acompanhado por uma quantidade de símbolos e pictogramas desenvolvidos para as diversas secções do jornal. Foi aplicado pela primeira vez na edição de 23 de novembro de 2001.

*Tintinolho* tratou-se de um tipo de letra desenvolvido para a Câmara Municipal da Guarda, entre 2002-03 [fig. 4.53]. Jorge dos Reis considera-o, o tipo de letra da Guarda, onde o nível de depuração se articula com a enorme riqueza decorativa e arquitetónica que a própria cidade possui.

O centro histórico da Guarda é muito rico, do ponto de vista... há uma simplicidade, há essa dimensão geométrica que também está presente, mas depois pensei: «Que tipo de letra eu vou desenhar que se articule com este centro histórico, com esta riqueza, com a própria Sé da Guarda?». Parti então para um objeto que tivesse um caráter lânguido, que se articulasse com aquele caráter longitudinal da Sé, por isso é que o *m* é uma espécie de curva e contracurva longitudinal, longo, o *n* é quase... a letra é *monospaced* às vezes, outras vezes... há certos aspetos geométricos na letra de que eu me socorro para respeitar esse património histórico da Guarda. (Reis, 2013b)

A sua designação advém, uma vez mais, da dimensão local da tipografia que considera essencial. *Tintinolho* deriva do Castro de Tintinolho, local onde terá nascido a cidade da Guarda. Confessa que inicialmente começou por designar o tipo de *Morcela*, «por achar que tinha um determinado tipo de curvatura que se articulava com um género alimentício, ou um prato típico daquela região». Posteriormente, alterou a designação para *Tintinolho* por considerar mais apropriada à própria objetividade e depuração formal «tínhamos que ir também às raízes, ao que havia de mais puro na Guarda, que era a sua própria origem, o Castro de Tintinolho» (Reis, 2013b). Jorge dos Reis, considera que a designação de um tipo de letra se deve articular com os elementos que concorrem ao próprio projeto, reforçando o seu sentido.

O tipo *Tintinolho*, desenvolvido nas variantes redonda e oblíqua, possui um caráter igualmente geométrico e modular, característico do autor. Apresenta um conjunto de caracteres com tipologias formais mistas, combinando formas de letras maiúsculas (B, R, G, D ou I) e minúsculas (a, e ou t) numa unidade formal (*unicase*) de proporções condensadas. O contraste é médio, entre traços grosso e finos, e o eixo de modulação é vertical. Embora se trate de um tipo sem serifa, dois pequenos traços horizontais encerram a haste do caráter I criando uma serifa reta e linear. Tal detalhe contribuiu para estabelecer uma relação de largura mais concordante e compatível com os restantes caracteres, com os quais partilha a mesma largura, exceção feita ao M e N, cuja largura quebra o ritmo rígido e monoespaçado das restantes. O efeito circular dos olhos do e e do a espelha-se no bojo do R, mas não nos bojos do O e do P, cuja forma do canto superior direito termina em ângulo reto. Interessante também são as junções dos traços curvos do e ou do a com a haste vertical, unindo exteriormente em ângulo reto e, interiormente, em curva enlaçada com a haste.

Fig. 4.53 Jorge dos Reis. Cartaz espécime. Tipo *Tintinholho* desenvolvido para a Câmara Municipal da Guarda, entre 2002–03.

A busca de novos códigos visuais é, na obra de Jorge dos Reis, reflexo da exploração do binómio funcionalidade/estética, reforçado a especificidade das soluções encontradas. Como referiu Providência (como citado em Reis, 2011): «A tipografia do Jorge, escreve sempre os mesmos imóveis caracteres, onde o tipo supera o molde, para repor liberdade onde só havia escravidão» (p. 7).

Jorge dos Reis considera que há uma maior sensibilidade em relação à questão da tipografia e do design de tipos, «de perceberem que um tipo de letra específico num determinado espaço, numa determinada instituição, é uma mais valia. Eu acho que as pessoas já perceberam que há uma identidade» (Reis, 2013b). No que concerne à aceitação dos seus tipos de letra no mercado nacional, refere a necessidade proativa de «marcar posição e surpreender as pessoas com tipos de letra para projetos» (Reis, 2013b). No entanto, afirma ser contactado para determinados projetos pela abordagem peculiar do seu trabalho. Tem participado em inúmeras exposições individuais e coletivas<sup>24</sup>. Em território nacional, o tipo de letra *Kesington Gore*, desenhado no Royal College of Art para o sistema «Speechant», sistema de aprendizagem de *english a second language*, foi reconhecido com o prémio João Branco [fig. 4.54]. Articula sempre o design de tipos com o projeto de design e, nesse sentido, não se torna relevante abordar as vendas dos seus tipos, nem a forma como organiza os projetos que produz, uma vez que a comercialização livre não é o foco dos seus projetos.

Por eu achar que um tipo de letra está articulado com um processo, um projeto, com um espaço, um lugar e com uma comunidade, talvez seja uma das pessoas mais assertiva no que diz respeito ao facto de que uma letra não tem um acesso livre. (Reis, 2013b)

Jorge dos Reis preocupa-se com outros alfabetos, para além do latino, no desenvolvimento dos seus tipos, referindo a dimensão formal da caligrafia e das próprias línguas como elementos produtivos para o desenvolvimento da nossa escrita. «Quando eu falava no desenvolvimento do alfabeto e no alfabeto não estar estagnado... é articular coisas, é articular línguas, é articular estilos de caligrafia» (Reis, 2013b). Porém, apesar dessa dimensão ser mais especulativa e inspiradora de criações híbridas, não se reverteu em nenhuma versão específica nos seus tipos de letra para outros alfabetos, como cirílico ou árabe.

Jorge dos Reis considera positivo o impacto da democratização da tecnologia no acesso e uso dos tipos de letra, permitindo um conhecimento mais amplo e uma maior sensibilidade. Refere, no entanto, que o lado menos positivo e até cruel para os designers de tipos está relacionado com a banalização do uso dos tipos gratuitos *versus* pagos. Já em 2000 (como citado em Matos, 2000, p. 45) referiu: «Os computadores vieram fazer que esta actividade do desenho da letra, que era uma espécie de catedral de pedra

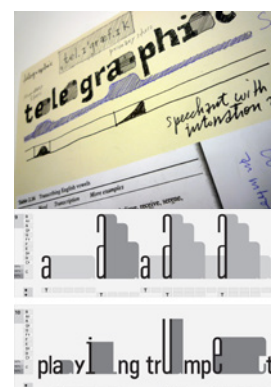


Fig. 4.54 Jorge dos Reis. Em cima, estudo para o projeto Speechant. Em baixo, o tipo *Kesington Gore*, desenvolvido para o mesmo projeto.

<sup>24</sup> Para uma listagem completa, consulte-se a ficha individual presente no Anexo D.

inamovível, se tenha democratizado», tornando-a mais acessível.

Aponta a falta de meios adequados para publicitar o trabalho dos designers nacionais, sugerindo que poderia haver uma edição específica editada por uma associação ou «ordem» do design, caso existisse essa articulação.

Jorge dos Reis pensa que os seus tipos evidenciam de forma direta traços da cultura portuguesa, principalmente aqueles que têm uma relação intrínseca com uma determinada geografia, local ou cultura específicas. Nesse sentido, afirma que os tipos podem contribuir e articular-se «para a densidade da nossa cultura» (Reis, 2013b).

Refere, no entanto, que embora os tipos de letra possam articular-se com uma determinada cultura, não estão presos a nenhuma. Julga que a utilização de tipos portugueses a nível nacional não contribuiria para a construção de uma identidade tipográfica nacional, alertando para o facto de a identidade de um país não poder condicionar a criação. Como refere:

Eu acho que os tipos de letra não estão presos à nossa cultura. Os tipos de letra são articulados com uma dimensão autoral, com os autores. Claro que, se os tipos de letra evidenciarem uma raiz da nossa cultura... aí sim, mas não tem que ser necessariamente. (Reis, 2013b)

Jorge dos Reis concebe a atividade do design de tipos sempre em articulação com o design gráfico, com a arquitetura e as artes em geral, numa simbiose bastante aberta e complementar. Nesse sentido, afirma que o principal fator distintivo dos seus projetos é «um bocado esta questão do *site-specific*, dos lugares» (Reis, 2013b) e que existe atualmente pouca diferença entre os seus projetos e os projetos de outras empresas, quer no mercado nacional, quer internacional.

Reconhece que, no panorama nacional, assim como no internacional, existe um reduzido número de mulheres dedicadas ao design de tipos. Especula sobre a génese oficial da tipografia, o carácter seco da dimensão cromática do preto e branco, como características talvez mais masculinas. Considera, porém, que à medida que o design de tipos se vai tornando completamente digital, a diferença de géneros tenderá a equilibrar-se, referindo que há no design de tipos uma «dimensão muito feminina, que tem a ver com a curva, com o desenho, com a articulação do próprio desenho da letra e com um certo *detail*, que é muito feminino também» (Reis, 2013b).

Jorge dos Reis reconhece importância nas plataformas digitais existentes para a distribuição e divulgação de tipos, não só porque ampliam o espectro, mas também porque tornam os utilizadores cada vez mais sensíveis aos tipos de letra para ecrã.

Considera que existem vantagens, interesse e necessidade na criação de uma plataforma de divulgação dos trabalhos dos designers de tipos nacionais, quer nacionalmente, quer internacionalmente. Como refere:



Eu acho que a questão da divulgação de uma escola portuguesa de *type design*, uma escola no sentido aberto, é importante, porque permite ver quem são os intérpretes, quais são as pessoas que obsessivamente trabalham neste campo, não é? Quais são as diferentes abordagens que cada um tem. Eu acho que, da mesma forma que há uma resenha de artes plásticas, da arquitetura, do teatro, era essencial haver uma plataforma para o *type design*. (Reis, 2013b)

Destaca ainda a possibilidade de se efetuar, para além de uma publicação, exposições e encontros onde se possa dar a conhecer os próprios tipos. A esse propósito, enaltece ainda o trabalho desenvolvido nos últimos anos com os Encontros de Tipografia.

Pensa que uma plataforma que agregue os seus tipos e de outros autores poderia ajudar de forma absoluta a aumentar a visibilidade do seu trabalho e reforçar o conhecimento dos autores portugueses.

Jorge dos Reis mostra-se recetivo para disponibilizar pontualmente e de forma gratuita tipos para projetos académicos, desde que haja sensibilidade e respeito no uso dos seus tipos.

Para Jorge dos Reis, a nossa cultura tipográfica advém de dois campos em particular: das oficinas tipográficas, dos oficiais e dos tipógrafos; e da poesia experimental portuguesa, período que considera muito rico e original, nas criações de Salette Tavares, Melo e Castro ou Ana Hatherly.

Indica a falta de *workshops* ou ateliês de tipografia tradicional como uma lacuna pedagógica relevante a vários níveis, desde a tatilidade, à perceção, à mancha e à mecânica do texto.

Há aqui um conjunto de aspetos relacionados com a tipografia de caracteres móveis que faz dela um instrumento pedagógico absolutamente essencial. Eu acho que esse é, do ponto de vista da profissão, a consolidação da profissão e é muito importante evidenciar essa lacuna. Muito importante, porque acho que é um aspeto que todos temos que repensar. Todos temos de repensar de que modo é que podemos continuar a falar de *type design* nas universidades sem termos espaços de tipografia. (Reis, 2013b)

Considera ainda importante do ponto de vista pedagógico que os designers de tipos tivessem uma formação no campo da fonética, no sentido de aferir de que forma «é que um tipo de letra se articula melhor com uma determinada língua, para uma determinada pronúncia» (Reis, 2013b). Valoriza, portanto, a relação, que considera fundamental, entre a sonoridade, a fonética e a semântica para a criação de um corpo coeso – tipo de letra.

A letra é em si um decifrar de códigos que perpassam a linguagem. Um alfabeto é uma exaltação harmónica plena, um estudo de execução transcendente. Saber ver o desenho de uma letra e de um alfabeto passa por saber ouvi-lo. As letras são sons. (Reis, 2013a, p. 7)

## 2.4 Manuel Pereira da Silva

Manuel Rodrigues Pereira da Silva [1930–2008] nasceu na Póvoa de Varzim e faleceu aos 78 anos de idade, em Lisboa. Aos 14 anos, acedeu à caligrafia, à datilografia e à estereografia num curso de Comércio e, na falta de um curso aliciante, decidiu abandonar a escola e iniciar a sua carreira de tipógrafo.

Aprendeu com o pai o ofício de tipógrafo na oficina gráfica do jornal *O Comércio da Póvoa de Varzim* e na Tipografia do Patronato de S. José, locais chefiados pelo pai. Em 1994, em carta enviada a Manuel Lopes referiu: «Entre as tais coisas que para mim são extremamente importantes, está o Comércio da Póvoa. Foi nas suas oficinas que contactei pela primeira vez tinha 5 anos quando a minha incipiente memória registou o facto com os chamados tipos» (Pereira da Silva, como citado em Matos, 2010).

Aos 15 anos, iniciou a profissão de tipógrafo a tempo inteiro na Tipografia e Livraria de A. C. Calafate, na categoria de aprendiz de 3.º ano. O interesse pelo desenho de letras desenvolveu-se quando, entre 1955 e 1956, frequentou no Centro Técnico Profissional, em Lisboa, um Curso de História e Desenho da Letra, dirigido pelo calígrafo Alberto Cardoso e supervisionado por Eduardo Calvet de Magalhães.

Foi preso pela PIDE em 1955, 1961 e 1963, onde foi sujeito a interrogatórios, tortura de sono e estátua. Em 1964, com o agravamento do seu estado de saúde, resultado dos maus tratos sofridos na prisão, abandonou a profissão de tipógrafo e também de animador cineclubista, por não suportar permanecer longos períodos de pé (Silva, 2002).

Nesse mesmo ano, trabalhou na agência de publicidade Êxito, dirigida pelos escritores Alberto Ferreira e Alves Redol, tendo sido responsável pelo setor de compras, *account júnior* e *copywriter* eventual. Logo que surgiram as primeiras formas de composição e impressão informatizadas, regressou à anterior atividade, agora menos exigente fisicamente. Tornou-se industrial gráfico ao fundar, em 1966, a Prograf, oficina pioneira na produção de provas de tipos e títulos fotocompostos como atividade independente (Ferreira, 2009a; Matos, 2009). Em 1977, passou pela Trama Artes Gráficas, pela Expressão e tornou-se diretor técnico de fotocomposição na empresa da qual foi sócio fundador, a Fototexto, Lda., uma empresa fornecedora especializada de fotocomposição para o mercado gráfico, publicitário e editorial português [fig. 4.55]. Introduziu no país as primeiras unidades da fotocompositora alemã Diatronic e os primeiros exemplares do conjunto de tratamento de texto anglo-americano VIP com fita perfurada, da Linotype (Ferreira, 2009a). Instalou uma pequena oficina no seu escritório por volta de 2003, onde acompanhou a par e passo todas as etapas de produção dos seus livros. «Um Macintosh e uma impressora Epson Stylus Photo permitem ao tipógrafo trabalhar como prefere: ‘A meter a mão em tudo’» (como citado em Silva, 2002, p. 35).

Apaixonado pelos livros, pela história da tipografia e pelo desenho da letra, criou interpretações digitais de caracteres antigos, impulsionado pela



Fig. 4.55 Manuel Pereira da Silva. Capa do primeiro catálogo de tipos para fotocomposição da empresa Fototexto, Lda., da qual Manuel Pereira da Silva foi sócio fundador.

atribuição de uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1994<sup>25</sup>. Assim, e de forma autodidata, desenvolveu recriações e interpretações originais de tipos de letra como a *Rotunda*, *Andrade*, *JVentura*, *Fontanela*, *Tialira*, entre outras.

A partir da década de 80, dedicou-se a exposições bibliográficas e individuais relacionadas com a arte tipográfica. Participou em *workshops* e conferências<sup>26</sup> como a Conferência Ibérica de Design Tipográfico, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, onde Pereira da Silva abordou o tema *A Tipografia em Portugal*, ou na ATypI, Lyon, ambas em 1998. Em 1999, lecionou História da Tipografia, na Alquimia da Cor, no Porto.

Dedicou-se ao design gráfico para clientes particulares e institucionais, entre os quais Richard C. Ramer, Teixeira da Mota, Associação Portuguesa de Livreiros-Alfarrabistas, Jardim Infantil Pestalozzi e Fundação Calouste Gulbenkian. Nota-se um elevado rigor e sensibilidade estética nas suas composições, tornando-as objetos admiráveis. Para Pereira da Silva, até os pequenos objetos gráficos para familiares e amigos eram de «exigente obrigação» (Silva, 2008, p. 384).

Enquanto investigador produziu textos, artigos e livros relacionados com a arte tipográfica, para além das folhas volantes que distribuía pelos amigos mais próximos [fig. 4.56]. Das publicações mais significativas contam-se *Faces Romanas. Cem espécies de tipos com duzentas e cinco variedades representadas em página própria...*, editado por Liouher em Lisboa, 1996; o catálogo *Rotunda, um semigótico redondo. Recriação de um antigo estilo de letra* editado pela Câmara Municipal da Póvoa de Varzim, 1997 [fig. 4.57]; *As Técnicas e os Materiais da Imprensa Escolar. Casa da Praia. Centro de Saúde Mental Infantil de Lisboa*<sup>27</sup>, em edição de autor, em Lisboa, 2002 [fig. 4.58]; e o livro *A memória e o carácter – 500 anos de Tipografia e Caligrafia*, em edição de autor, em Lisboa, 2008. Esta obra não chegou a ser editada comercialmente devido ao falecimento do autor.

Destacam-se também os artigos na imprensa que o tiveram como protagonista, nomeadamente, no *Diário Insular*, no *Comércio*, no diário *União* e na revista *Page*, assim como o apoio e as consultas técnico-científicas que prestou a formandos e investigadores, mestrandos e doutorandos, que o procuraram e à sua biblioteca especializada (Ferreira, 2009a).

Todo o fascínio bibliográfico pela História da Letra, do Livro e da Tipografia influenciaram o trabalho de Pereira da Silva.

25 Esse subsídio, durante dois anos, foi fundamentado na pretensão de poder estudar caracteres e/ou tipos antigos relacionados com Portugal. A verba atribuída permitiu-lhe adquirir algum equipamento informático, programas, livros, entre outros, de forma a aprontar textos e documentação sobre a matéria em causa. Permitiu, ainda, o patrocínio da exposição realizada na Póvoa de Varzim, sobre os caracteres *Rotunda*.

26 Para uma listagem completa, consulte-se a ficha individual presente no Anexo D.

27 Esta publicação conta com uma introdução de Maria Manuela Cruz e termina com um relevante glossário de termos técnicos, da autoria de Manuel Pereira da Silva.

Fig. 4.56 Manuel Pereira da Silva. Folhetos espécime dos seus tipos que distribuía pelos amigos.

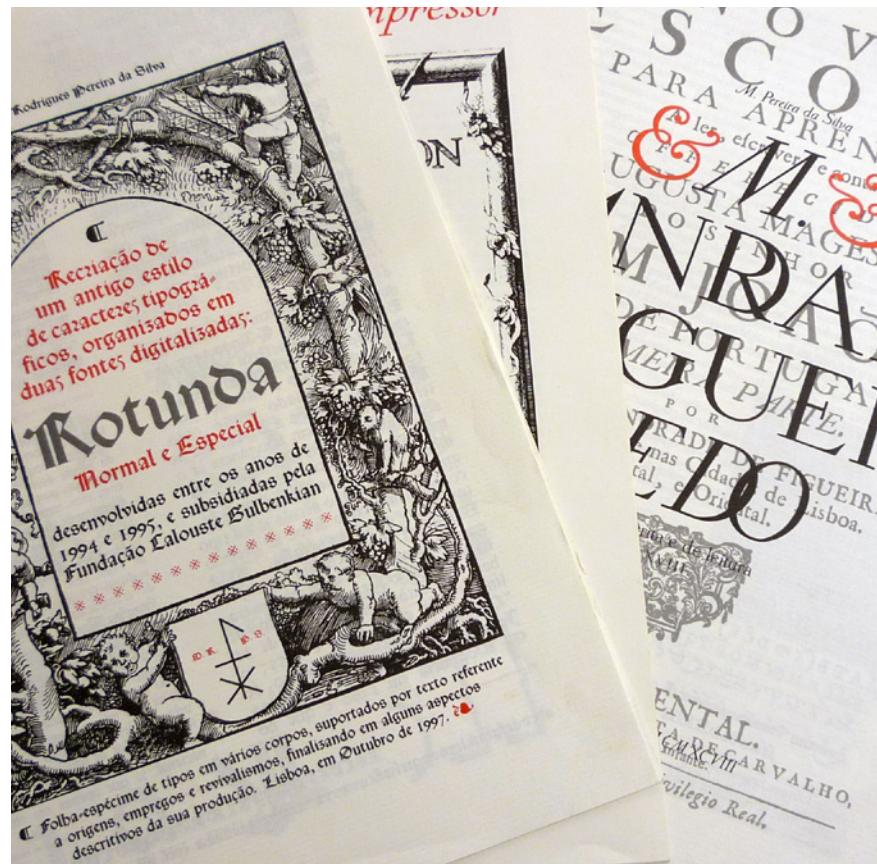
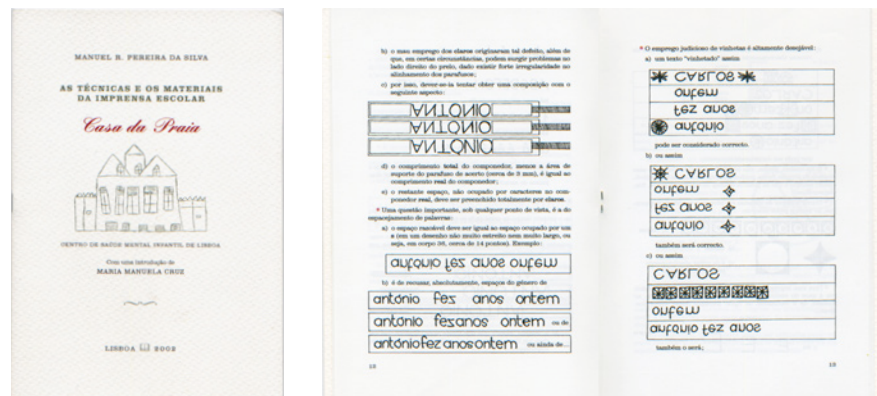


Fig. 4.57 Manuel Pereira da Silva. Capa e dupla página do catálogo *Rotunda, um semigótico redondo*. *Recriação de um antigo estilo de letra*, editado pela Câmara Municipal da Póvoa de Varzim, em 1997.



Fig. 4.58 Manuel Pereira da Silva. Capa e dupla página da publicação *As técnicas e os materiais da imprensa escolar* [...]. Foram impressos 20 exemplares, em edição do autor, Lisboa, 2002.





No decorrer dos anos, tipógrafo que fui e, em certa medida, continuo a ser, a minha prática de vida, em relação à ‘arte negra’, encaminhou-me para uma tripla visão dessa arte-ofício: tipógrafo, tipógrafo, tipógrafo.

O contacto com os livros, especialmente com os livros raros, interessantes ou incomuns – algumas vezes originais, outras simples *fac-similes* – principalmente os que refletiam nas suas páginas formas próprias da ‘idade do ouro’ da tipografia, levaram-me a olhar os seus caracteres mais demorada e agudamente do que até meados da minha vida tinha feito. (Pereira da Silva, como citado em Frasco, 2009, p.6)

Havia um enorme interesse por obras raras, que gostava sempre de ir adquirindo em alfarrabistas e livrarias para, posteriormente, as analisar. Para Pereira da Silva, «(...) um livro não é texto, não é encadernação ou impressão, é um objeto gráfico magnífico», afirmou em entrevista à revista *Page*. «Se me dissessem que não os leio, não me importaria muitos deles são verdadeiras obras de arte e é o que basta» (como citado em Silva, 2002, p. 35).

Da sua carreira profissional mais técnica enquanto consultor gráfico, as visitas que efetuou em 1970 à casa Berthold, em Berlim, onde adquiriu a primeira fotocompositora automática Diatronic, com teclado e computador integrado, assim como o estágio que efetuou em 1984 na IMPRINTA, em Dusseldorf, visando o estudo do equipamento SCANTEX, tecnologia então de ponta para tratamento de texto, foram de fulcral influência no desenvolvimento da sua carreira profissional em Portugal.

A visita ao congresso da ATypI em Lyon, em 1998, terá alimentado a sua já enorme paixão pela letra, pelo seu desenho e estudo. Fernando Coelho, que o acompanhou nessa viagem, recorda-se de um episódio ocorrido com Pereira da Silva:

Naquela altura houve uma discussão sobre o trabalho do Didot. O Manuel estava inquieto, em pulgas para falar, e de repente [de forma desinibida] entra na conversa e começa a dissertar sobre as obras que o Didot imprimiu para Portugal. Ele tinha essa enorme sabedoria.  
(comunicação pessoal, 26 de julho, 2013)

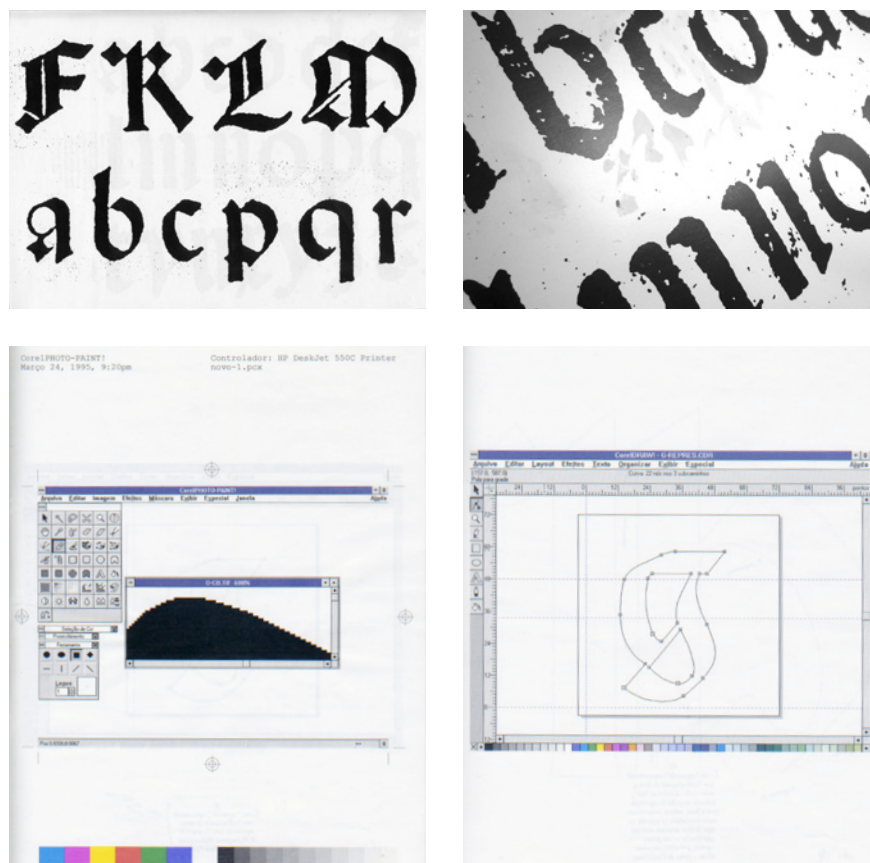
Enquanto autores de referência, admirava o trabalho efetuado em torno dos clássicos da caligrafia e da tipografia. «A Monotype era a sua grande referência, o seu objetivo principal. Era um admirador confesso do trabalho de Stanley Morison» (A. Ferreira, comunicação pessoal, 11 de julho, 2013). Na sua última obra intitulada *A memória e o carácter – 500 anos de tipografia e caligrafia*, ainda inédita, refere-se de forma elogiosa ao trabalho editado pela Monotype, tendo optado por utilizar em conjunto: «uma versão do romano *Centaur* de Bruce Rogers, editada, se não nos enganamos, pela insuperável Monotype, e itálico *Arrighi*, de Frederic Warde, no Corel denominados *Venetian 301*» (Silva, 2008, p. 370).

O processo de trabalho no desenvolvimento de tipos de letra de Pereira da Silva, de acordo com o que foi possível aferir na documentação que nos deixou e igualmente confirmado pelas entrevistas exploratórias que se levaram a cabo, era relativamente similar.

Em termos de etapas no desenvolvimento de um tipo de letra, salientava a importância de uma fase inicial de pesquisa e recolha de referências<sup>28</sup>.

Dependendo do tipo de letra, Pereira da Silva optava quase sempre por não desenhar a totalidade dos caracteres no ecrã afirmando, por exemplo em relação à *Rotunda*, que «a figura acabada não conseguia fugir ao aspecto de coisa mecânica» (Silva, 1997b, p. 26). Assim, desenhava o desenhável e construiu o construível. Os caracteres mais simples eram desenhados diretamente no ecrã, mas para os mais complexos recorria a um esboço livre a lápis. Começava por fotografar textos e reproduções de alfabetos com grandes ampliações, a partir das quais isolava letra a letra para digitalização e tratamento. Posteriormente, passava à vetorização e respetiva correção, até à finalização das fontes e edição de formatos *Type 1* e *TrueType* [fig. 4.59-4.63].

Fig. 4.59 Manuel Pereira da Silva. Processo de digitalização de caracteres góticos *rotunda*. Inicia pela ampliação de originais ou fac-símiles impressos através de fotocópia. Posteriormente, socorrendo-se de um corretor limpa o ruído ampliado. Após esta fase, os desenhos são digitalizados no *Corel Photo-Paint* e vetorizados no *CorelDRAW*.



28 Isso mesmo poderá ser constatado na obra *Rotunda, um semigótico redondo: Recriação de um antigo estilo de caracteres tipográficos, organizados em fontes coerentes*, editada em 1995, da qual existem três exemplares. Pereira da Silva agrega um significativo conjunto de referências visuais que sustentam, informam e enformam a sua posterior investigação. O exemplar, com revisões a lápis efetuadas por Pereira da Silva, encontra-se arquivado na Biblioteca Municipal Rocha Peixoto, na Póvoa de Varzim.





Fig. 4.60 Manuel Pereira da Silva. Prova impressa do contorno do carácter A da sua gótica *Rotunda*.



Fig. 4.61 Manuel Pereira da Silva. Prova impressa do contorno e proporções da sua gótica *Rotunda*.

Fig. 4.62 > Manuel Pereira da Silva. Prova impressa com anotações do autor relativamente aos ajustes necessários ao desenho.

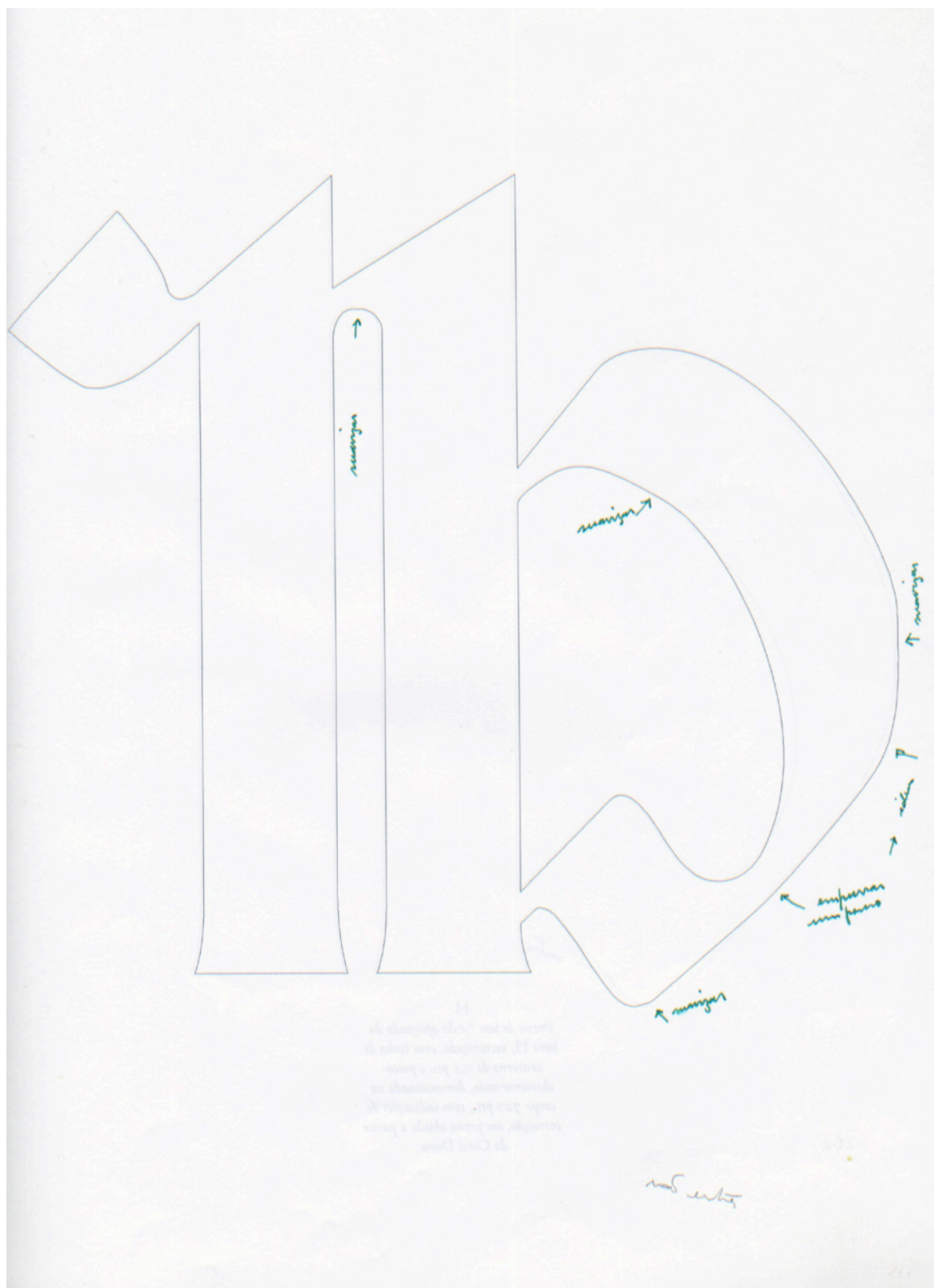




Fig. 4.63 < Manuel Pereira da Silva. Prova impressa a partir do software *FontMinder*, com pangrama e mapa de caracteres da *Rotunda Especial*.



Fig. 4.64 Manuel Pereira da Silva. Esboços em papel quadriculado e milimétrico para o tipo *Tialira*, c. 1983. (M. Silva, 2008, pp. 389–390)

Noutros casos, recorria ao desenho mais rigoroso e geométrico como, por exemplo, nos esboços em papel quadriculado e milimétrico para o tipo *Tialira* de, aproximadamente, 1983 [fig. 4.64], ou no esboço que realizou em estilo cursivo inglês «forte» para servir de modelo à composição de uma placa de latão, destinada a encabeçar o portão de entrada da Casa da Praia [fig. 4.65].

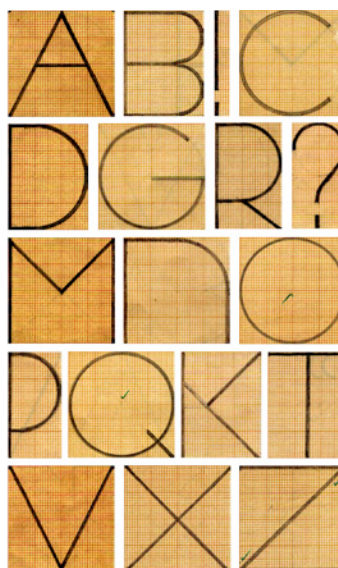


Fig. 4.65 Manuel Pereira da Silva. Esboço em estilo cursivo inglês para sinalética da Casa da Praia. (M. Silva, 2008, p. 387)

Pereira da Silva estava completamente ciente da problemática que assola os designers de tipos: «Quando se pensa em letras, vêm à ideia, necessariamente, dois aspectos contraditórios no que concerne à sua estrutura: *primo*, as letras são obrigatoriamente feitas de linhas e curvas; *secundo*, as letras são muito mais do que isso» (Silva, 2008, p. 388).

Desenvolveu os seus projetos maioritariamente *a solo*, recorrendo, por vezes, à ajuda de João Cruz, da Caixa Alta, Desenho Gráfico e Publicidade, Lda., para esclarecimento de dúvidas mais técnicas.

A evolução da tecnologia condicionou o desenvolvimento do seu processo de trabalho. Foi através do uso de tecnologias e equipamentos digitais, como um computador e uma impressora, que montou oficina em casa, permitindo-lhe escrever, montar, paginar, desenhar e imprimir, sozinho, os seus livros.

O conhecimento de *softwares* mais especializados, assim como as limitações de endereços *TrueType* para aglutinar todos os glifos, fizeram com que recorresse, à semelhança dos seus congéneres, ao uso de diversas fontes, por onde eram distribuídos os referidos caracteres.

Iniciou o desenho de tipos digitais recorrendo ao *CorelDRAW*, em ambiente *Windows*. Para a tarefa de digitalização, utilizava o *Corel Photo-Paint*; para a vetorização e correção, recorria ao *Corel Trace*; resolvia o *kerning* com o *Corel Kern* e finalizava as suas fontes com o *Fontographer*.

Do seu percurso profissional enquanto designer de tipos, destacam-se os tipos *Rotunda*, *Andrade*, *JVentura*, e os originais *Tialira* e *Fontanela*, até 2010.



*Rotunda*, desenvolvido entre 1994-96, surgiu como uma recriação a partir dos caracteres semigóticos correntes no Mediterrâneo do século XIII ao século XVI, de formas mais arredondadas, também conhecidos por *Letra de Summa* ou *Rotunda*, daí a designação atribuída a este tipo, por contraponto às formas mais angulosas e condensadas dos caracteres góticos germânicos [fig. 4.66]. Estes caracteres «espalharam-se de forma extraordinária, sendo usado em Portugal quase como um estilo nacional, já que apenas em títulos ou xilogravuras de rostos se encontravam outras formas de letra gótica, e isso durante um período de tempo prolongado» (Silva, 1997a, 1997b).

Na obra intitulada *Rotunda, um semigótico redondo: Recriação de um antigo estilo de caracteres tipográficos, organizados em fontes coerentes*, editada em 1995, Pereira da Silva compilou de forma exaustiva toda a sequência de estudo levada a cabo. Estudioso da fonte, Pereira da Silva conhecia também algumas interpretações digitais de tipos semelhantes, como a *Paganini* ou a *San Marco*. O tipo *Rotunda* de Pereira da Silva é resultado da seleção de variantes impressas em diversos documentos, já que «os gravadores-fundidores dos sécs. XV-XVI não eram parques na fantasia e nas suas obras podem encontrar-se muitas variantes de rotundas, especialmente nas maiúsculas» (Silva, 1997b, p. 21). Pereira da Silva afirma que:

(...) desta situação resultou um certo hibridismo formal, mas também uma maior fidelidade ao espírito caligráfico próprio deste tipo, uma maior «verdade» na utilização do texto composto, que reflecte o que frequentemente costumava acontecer nas páginas quinhentistas e seiscentistas, pelo menos nas oficinas menos bem equipadas, que empregavam tipos de fontes diversas, aglutinados pelas necessidades do dia-a-dia real da «arte negra». (Silva, 1997b, p. 25)

O tipo de letra *Rotunda* abarca a família *Rotunda Normal*, com os caracteres distribuídos pelos 256 endereços, segundo a norma corrente à época para fontes *Type 1* ou *TrueType*; e a família *Rotunda Especial*, onde alguns sinais especiais foram substituídos por abreviaturas, ligaturas, letras iniciais, mediais, finais, etc., que permitissem transcrever quaisquer documentos e livros que as empregassem [fig. 4.67]. O desenho do tipo *Rotunda* de Pereira da Silva evidencia uma certa aproximação às características da escrita humanista, patente nas formas mais arredondadas, nas aberturas amplas, numa transição suave entre curvas e num espaçamento ligeiramente menos condensado, quando comparado com as góticas germânicas. A altura-x é elevada, favorecendo a sua leitura. Também por isso, este estilo de escrita foi muito utilizado pelos escribas medievais na composição de missais. As formas de traçado espesso contribuem para uma textura densa e cor mais escura do texto. O traçado de nítida construção interrompida revela um contraste acentuado. Os caracteres em caixa alta são ornamentados. Os caracteres em caixa baixa resultaram de diferentes proveniências. No entanto, há algumas convenções que permitem identificar facilmente este estilo de escrita, que Pereira da Silva recriou. O a com dois níveis, ou seja, com um

Fig. 4.66 Manuel Pereira da Silva. Texto Espécime composto em caracteres *Rotunda*, nos corpos 27 (linha que serve de título), corpo 15/14.5 (linhas restantes), corpo 22 (cruzes que servem de vinheta) e corpo 13 (milénio). Reprodução à imagem do fac-símile, da obra TRATADO DE COMO SAN FRANCISCO BUSCO Y HALLO A SU MUY QUIDA SEÑORA LA SANCTA POBREZA. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981. (M. Silva, 2008, p. 371)

**T**ractado de como  
 san Francisco busco y hallo a su muy  
 quida señoza la sancta pobraza. Mandado  
 trasladar de latin en lingoaje e  
 emprimir por el Duque de Bragança e de  
 Guimaraes, etc.  
 Dō James: por gloria y edificacion  
 de los buenos  
 religiosos de san Francisco  
 y en lengua Castellana  
 por aprovechar  
 en toda España.

+

+

+

+

+

**I**mpresso en Lixbona en casa  
 de Joannes Blauio  
 de Colonia.  
 1555.



bojo inferior e superior fechando completamente a zona superior, ou o g, igualmente com dois bojos. Formas típicas também se reconhecem no desenho do r e do d, com um traço ascendente curto e curvo. O hífen, os acentos e a pontuação foram também sujeitos a escolhas diferenciadas, entre os vários exemplos estudados por Pereira da Silva. Dois conjuntos de algarismos foram criados de novo, assim como as ligaturas, abreviaturas e sinais. Por forma a que o tipo pudesse ser internacionalmente utilizado, Pereira da Silva adicionou os símbolos do Yen japonês, o cêntimo, o @, sinais matemáticos, entre outros. Pereira da Silva, refere:

Uma fonte como a destes rotunda não deixa, apesar do seu desenho antigo, de ser uma fonte como as outras e deve conter os sinais que constam nas outras. Contudo, o seu peculiar desenho leva a identificá-la com uma época própria, em que alguns sinais não tinham o emprego que hoje têm. (Silva, 1997b, p. 29)

Alguns meses após a conclusão do tipo *Rotunda*, Manuel Lopes, diretor da Biblioteca Municipal Rocha Peixoto, na Póvoa de Varzim, mostrou vontade e interesse em que se fizesse uma Exposição sobre os ditos caracteres na sua biblioteca. Em 1997, também com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, a exposição *A memória e o carácter I – Rotunda: um semigótico redondo*, abriu ao público com painéis, cartaz e opúsculo da autoria de Pereira da Silva [fig. 4.68]. Neste âmbito, organiza e apresenta conferências sobre a temática, sobre a história da letra e da tipografia.

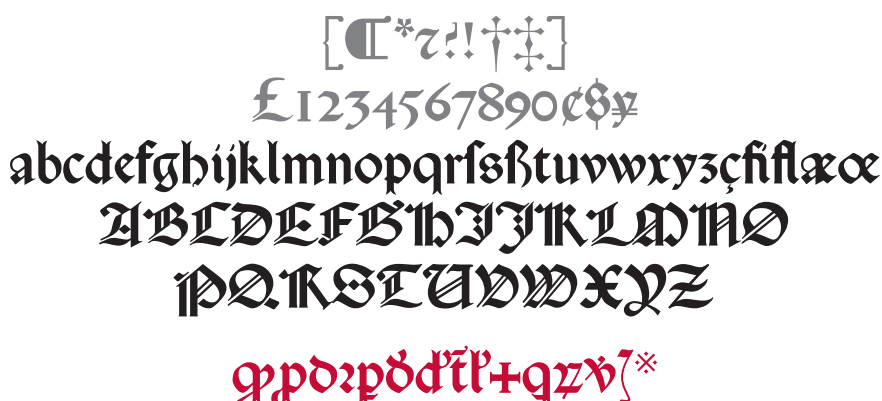


Fig. 4.67 Manuel Pereira da Silva. Carateres compostos na fonte digital *Rotunda Normal*. A última linha exhibe glifos especiais da fonte *Rotunda Especial*. (M. Silva, 2008, p. 372)



Fig. 4.68 Manuel Pereira da Silva. Detalhe do folheto espécime do tipo *Rotunda*. (Fotografia de Rui Abreu)

*Andrade*, desenvolvido em 1998, surgiu com o propósito de criar uma versão digital dos caracteres romanos apresentados pelo mestre calígrafo português Manoel de Andrade de Figueiredo [1670-1735]. Como referiu Pereira da Silva:

Mau grado a opinião (aliás, correcta, de um ponto de vista meramente técnico) de Joaquim José Ventura da Silva, que considerava as letras de Andrade como faltas de *paralelismo*, de *uniformidade*, de *proporção*, MS [Manuel Silva] há vários anos que se sentia fortemente atraído pela elegância e riqueza de concepção dos romanos (redondo e itálico) de Andrade, tendo já decidido in petto, que na primeira oportunidade se abalançaria a produzir tais caracteres, com o intuito de os trazer de novo à luz do dia. (Silva, 2008, p. 380)

Para essa tarefa, baseou-se na obra caligráfica e tipográfica fundamental de Andrade, *Nova Escola para Aprender A ler, escrever e contar*. (...), impressa, provavelmente, em 1722. Utilizou para consulta a edição fac-similada da Livraria Sam Carlos, Lisboa, 1973, que julga não ter sido produzida a partir da primeira edição original.

O processo de trabalho de Pereira da Silva foi o seguinte:

Pereira da Silva começou por tirar fotocópias ampliadas das pranchas n.º 30 e 32 que retocou posteriormente a tinta da china e guache, para eliminar distorções resultantes da ampliação. Em seguida digitalizou as cópias que corrigiu quase pixel por pixel, em *Corel Photo Paint*. As digitalizações foram transformadas automaticamente em letras escaláveis no *Corel Trace*, onde também foram corrigidos os nós, curvas e dimensões. No final, os sinais prontos foram exportados para o programa *Fontographer*, que organizou as fontes (*Windows* e posteriormente em *Mac*) em formato *Type 1* ou *TrueType*». (Silva, 2002, p. 40)

O tipo de letra *Andrade*, assim designado em honra ao mestre calígrafo, é composto pela família *Regular* – na qual se inserem as fontes redondo, regular e grosso, e itálico, regular e grosso – e pela família *Especial*, constituída pelo redondo especial, itálico especial, redondo especial grosso e itálico especial grosso [fig. 4.69-4.72]. Este último grupo foi construído de forma semelhante ao primeiro, mas contém alguns glifos e variantes, como ligaduras e algarismos, existentes ou não, nas pranchas do calígrafo. A principal diferença entre o redondo e o itálico é que o segundo é bastante mais estreito, e a caixa baixa é ligeiramente mais baixa do que na versão regular. Trata-se de um tipo de transição, entre o estilo antigo, observável na barra oblíqua do e, e o contrastado moderno. O aspeto geométrico das formas das letras torna-as mais estáticas. Porém, há também um certo barroquismo subtil, presente em alguns detalhes e jogo de inclinações, que singularizam o desenho dos caracteres, contribuindo para a sua legibilidade. Possui um contraste nítido e uma altura-x elevada, quando comparada com a altura da caixa alta.

Fig. 4.69 Manuel Pereira da Silva. Alguns caracteres da fonte digital *Andrade-Regular*. Os números desalinhados pertencem à fonte *Andrade Especial-Normal*. (M. Silva, 2008, p. 379)

A B C D E F G H I J K L M N O P Q  
R S T U V W X Y Z Ç Æ &  
[(12345678901234567890)]  
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z ç

Fig. 4.70 Manuel Pereira da Silva. Alguns caracteres da fonte digital *Andrade Regular-Italic*. Os números desalinhados pertencem à fonte *Andrade Especial-Italic*. (M. Silva, 2008, p. 379)

*A B C D E F G H I J K L M N O P Q R*  
*S T U V W X Y Z Ç Æ Ð Þ & § ! ? @*  
*[(12345678901234567890)]*  
*a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z ç æ ð þ*

Fig. 4.71 Manuel Pereira da Silva. Alguns caracteres da fonte digital *Andrade Regular-Bold*. Os números desalinhados pertencem à fonte *Andrade Especial-Bold*. (M. Silva, 2008, p. 379)

A B C D E F G H I J K L M N O P Q  
R S T U V W X Y Z Ç Æ & §  
[(12345678901234567890)]  
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z

Fig. 4.72 Manuel Pereira da Silva. Alguns caracteres da fonte digital *Andrade Regular-BoldItalic*. Os números desalinhados pertencem à fonte *Andrade Especial-BoldItalic*. (M. Silva, 2008, p. 379)

*A B C D E F G H I J K L M N O P Q R*  
*S T U V W X Y Z Ç Æ Ð Þ & § £ ? ¶*  
*[(12345678901234567890)]*  
*a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z ç æ ð þ*

Os remates possuem algumas reminiscências do instrumento de escrita. As aberturas são amplas e as serifas de clara tendência linear, ligeiramente convexas na base. Os caracteres J, K, U, W, j, k, w, entre outros, foram arbitrariamente inventados, tendo em conta a estrutura geral dos restantes, por não constarem das pranchas de Andrade. Com referiu Pereira da Silva:

Embora com a falta de *paralelismo*, a pouca *uniformidade*, e a imperfeita *proporcionalidade* de que falava Ventura da Silva, as letras romanas de Andrade são novidade para a época, além de que, de facto, são letras interessantes, ainda que estranhas, ousadamente lançadas, mesmo que não rigorosas. (Silva, 1998, p. 7)

Após a conclusão do tipo *Andrade*, Pereira da Silva editou um folheto, o N.º 3 [13] da 2.ª Serie, de Outubro de 1998, em 450 ex., 8 pp., onde efetuou um resumo de textos sobre a História da Caligrafia, Manuel Andrade de Figueiredo e a sua *Nova Escola para Aprender A ler, escrever e contar*, exibindo também espécimes das fontes, sendo todo o texto composto no seu tipo *Andrade* [fig. 4.73]. Em 1999, em Lisboa, Pereira da Silva concebeu, compôs e imprimiu em Epson 1200, 7 ex. em grande formato, um estudo intitulado *Caracteres Romanos de Manuel Andrade de Figueiredo mestre da escrita e de leitura no século XVIII*, que distribuiu por familiares e amigos, totalmente composto com o tipo *Andrade*<sup>29</sup>. Em 2003, preparou e realizou os trabalhos gráficos inerentes à Exposição *A memória e o carácter – II: Exposição de Caracteres Romanos criados no início do século XVIII pelo calígrafo português M. Andrade Figueiredo*, que decorreu na Casa da Cultura da Terceira, Açores, de 23 de abril a 5 de maio. Sobre o tema realizou ainda uma conferência<sup>30</sup>.

29 Em 1999, também este tipo de letra foi pela primeira vez aplicado numa edição comercial do *Brasonário da Nobreza de Portugal. Manuscrito anónimo do século XVII*, Lisboa: Edições Moreira & Almeida, 1999, a pedido do livreiro-alfarrabista Eng. Teixeira da Mota, da referida editora.

30 Outros conferencistas foram, Manuel Lopes (*Rotunda – um semigótico redondo*), Artur Anselmo (*Sobre as Origens da Imprensa em Portugal*) e Manuel Cadafaz de Matos (*A Tipografia Portuguesa no Oriente*).



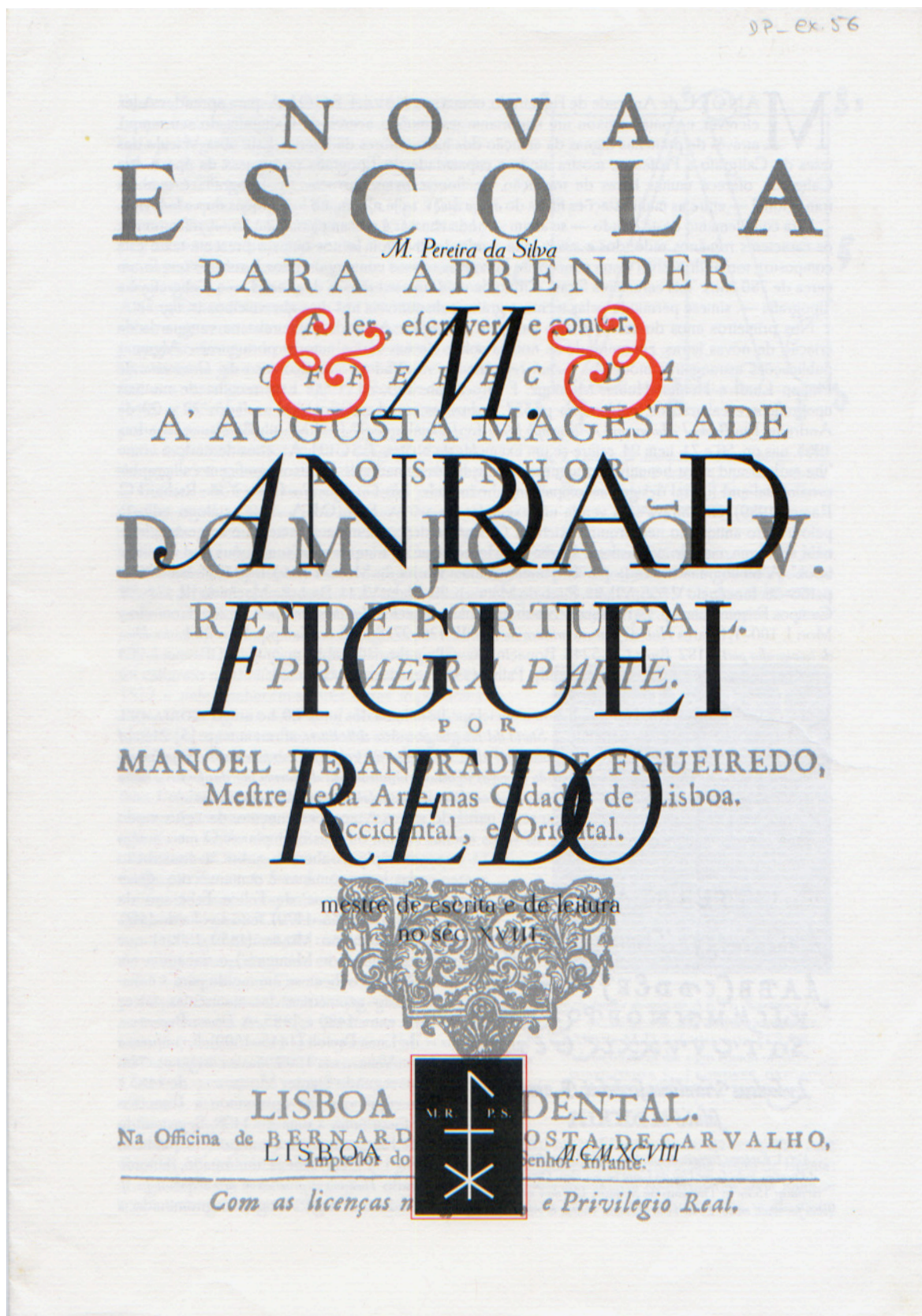


Fig. 4.73 Manuel Pereira da Silva. Folheto espécime do tipo Andrade. Edição do autor, Lisboa, 1998.



*JVentura* desenvolvido entre 2001-02, trata-se de mais uma recriação, assim designado em honra do calígrafo, professor e escritor português, Joaquim José Ventura da Silva [1777-1849]. Como material de apoio, Pereira da Silva utilizou os alfabetos caligráficos e tipográficos editados para «além da edição fac-similada de 1899 (livro de texto e álbum), feita pelos livreiros-e-editores Lopes & C.<sup>a</sup>, do Porto, as edições originais dos livros de texto de 1819 (2.<sup>a</sup> Ed.) e de 1841 (3.<sup>a</sup> Ed.)» (Silva, 2008, p. 382).

*JVentura* é constituído por um conjunto de seis fontes: duas dedicadas à Letra Inglesa, denominadas *JVentura-Light* e *JVentura-AltLight* [fig. 4.74]; duas dedicadas às Letras Romanas, denominadas *JVentura-Romana* e *JVentura Especial-Romana*; e mais duas dedicadas às Letras Aldinas, denominadas *JVentura-Aldina* e *JVentura Especial-Aldina* [fig. 4.75-4.78].

Após uma cuidada análise, Pereira da Silva acabou por adotar ‘uma mistura de fontes de vários tamanhos, quer tipográficas quer caligráficas’. Rejeitou as fontes grandes e finas, pois em corpo reduzido estas não seriam legíveis nem poderiam ser utilizadas para compor texto. A *Ventura* é uma fonte com finos e grossos bastante evidentes. Porque não gosta de automatismos, o tipógrafo vai fazendo os caracteres um a um. Embora apresentem igualdades na haste, Pereira da Silva afirma gostar de ‘fazer batota’. Pois, revela, ‘nos alfabetos de alta qualidade as coisas não podem ser muito lineares, por vezes os caracteres parecem rectos, mas têm curvas e variações.’ (Silva, 2002, p. 39)

Modernidade e rigor mecânico caracterizam os modelos de Ventura da Silva. Recorde-se que, ao invés do tipo *Ventura* de Dino dos Santos, que versou sobre o modelo da Letra Portuguesa, de menor inclinação, Pereira da Silva recorre ao modelo da Letra Inglesa. Não são, portanto, abordagens duplicadas da obra de Ventura da Silva, antes complementares. As primeiras duas fontes de Pereira da Silva dedicadas à Letra Inglesa seguem os preceitos desse modelo caligráfico, apresentando uma inclinação de trinta e cinco graus com o plano vertical. O contraste entre as hastes está presente, as proporções são harmoniosas entre maiúsculas e minúsculas, na espessura do traço e na coerência das curvaturas.

As versões dedicadas às Letras Romanas e Aldinas são abordagens ao que Ventura da Silva apelidou de *Typo Portuguese*<sup>31</sup>. O desenho dos caracteres evidencia o carácter tipográfico de grande modularidade e homogeneidade. O eixo de inclinação racional, as proporções quadradas da caixa alta e o contraste elevado entre traços, denotam influência dos tipos modernos, como o *Bodoni*. No entanto, as suas formas são mais condensadas e homogêneas. As contraformas são amplas, contribuindo para a clareza do tipo. A altura-x é média e os extensores são alongados. A forma das serifas é simétrica e linear, com enlaces arredondados mais presentes nas hastes finas. Os terminais adquirem a forma de gota, visível no a, c, f, g ou r, e em gancho, visível no a

31 A este propósito, veja-se capítulo 2, p. 153.

Fig. 4.74 Manuel Pereira da Silva. Alguns caracteres da fonte digital *JVentura Light* e *JVentura AltLight*.  
(M. Silva, 2008, p. 383)

*A B C D E F G H I J K L M*  
*a b c c d e f g h i j k l m N O P Q R S T*  
*U V W X Y Z n o p q r s t u v w x y z.*

Fig. 4.75 Manuel Pereira da Silva. Alguns caracteres da fonte digital *JVentura-Romana*.  
(M. Silva, 2008, p. 383)

A B C D E F G H I J  
K L M N O P Q  
R S T U V W  
& X Y Z  
*a b c d e f g h i j k l*  
*m n o p q r s t u v w x y z*  
[ (! § 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 ¶ ? ) ]

ou t. Na caixa baixa as hastes podem terminar em projeções lineares, unilaterais, com ligeiríssima inclinação, como no topo da haste do **b** ou **d**, ou então terminar em corte oblíquo, como se pode observar no pé da haste do **b** ou no topo do **q**. A fonte *JVentura Especial-Romana*, conta com um conjunto de algarismos desalinhados de estilo antigo, para além de versões de caracteres com desenho alternativo ao apresentado nas estampas originais de Ventura. Demonstram, portanto, a vontade de Pereira da Silva criar um tipo para texto revestido de utilidade e sempre em coerência e compatibilidade com o modelo original.

Nas versões dedicadas às Letras Aldinas, a inclinação atribuída é de 20 graus com o plano vertical. Nas relações de proporção, salienta-se também o facto de a caixa alta ter a mesma altura das ascendentes, mas com o dobro da espessura no seu traçado. Também nesta versão, Pereira da Silva criou um conjunto de caracteres alternativos que se encontram na fonte *JVentura Especial-Aldina*.

Em 2002, em Lisboa, Pereira da Silva editou uma obra ilustrada de grande formato, em 10 ex., destinada a dar relevo a *As Letras Inglesa, Romana e Aldina de Joaquim José Ventura da Silva (...)*, tendo sido totalmente composto com caracteres *JVentura*.

Fig. 4.76 Manuel Pereira da Silva. Alguns caracteres da fonte digital *JVentura Especial-Romana*. (M. Silva, 2008, p. 385)

K k v w L  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Fig. 4.77 Manuel Pereira da Silva. Alguns caracteres da fonte digital *JVentura-Aldina*. (M. Silva, 2008, p. 385)

*A B C D E F G H I J*  
*K L M N O P Q*  
*R S T U V W*  
*& X Y Z*  
*a b c d e f g h i j k l*  
*m n o p q r s t u v w x y z*  
[(!ſ 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 ¶ ?)]

Fig. 4.78 Manuel Pereira da Silva. Alguns caracteres da fonte digital *JVentura Especial-Aldina*. (M. Silva, 2008, p. 385)

*g b k p v w L*  
*A J K L N R V W*  
*1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 J*

*Tialira*, de 2003, trata-se de um tipo geométrico experimental, desenvolvido por Pereira da Silva, a partir de esboços de letras sem serifa já com duas décadas, criados com o propósito de ajudar à formação dos seus filhos Jorge e Margarida, que resolveu aprofundar, embora o ponto de vista subjacente fosse um pouco controverso: «Além do mais, aqui e ali, era possível encontrar realizações similares, que retirariam ao projecto qualquer espécie de originalidade» (Silva, 2008, p. 388). Partiu então para o conceito de «extremar os opostos».

A família *Tialira* é constituída por cinco pesos: *Tialira-Thin*; *Tialira-Normal*; *Tialira-Bold*; *Tialira-Ultrabold*; *Tialira-Heavy* [fig. 4.79]. O processo de desenvolvimento partiu da versão mais fina para a mais grossa, tendo todos os pesos sido criados de raiz, «sem recurso a qualquer processo automático de produção» (Silva, 2008, p. 396).

Na fonte *Tialira-Thin* [fig. 4.80], «os caracteres estruturavam-se em módulo quadrado com  $\sim 40 \times 40$  mm e  $\sim 1$  mm de haste, similares aos desenhos originais, todas as formas sendo perfeitamente geometrizadas, sem qualquer correcção (!...)» (Silva, 2008, p. 388). Na *Tialira-Heavy*, desaparecem os espaços interiores das letras para ganharem maior densidade, contribuindo para a sua cor forte. Os terminais vão-se alterando consoante o peso, de corte perpendicular à linha de base, visível no C da *Tialira-Thin* e *Tialira-Normal*, para corte perpendicular à direção da curvatura, portanto, oblíquo à linha de base, visível nos restantes pesos.

Todas as letras são maiúsculas e de construção monolinear, estando uma versão na caixa alta e outra na caixa baixa. Os caracteres variam tanto nas suas proporções horizontais, como no desenho. Variantes alternativas de alguns caracteres encontram-se em endereços especiais. Trata-se, sem dúvida, de um tipo experimental, como Pereira da Silva o classificou. Datando os primeiros esboços de 1983, faz com que estes possam ser considerados incursões iniciais de Pereira da Silva à racionalização geométrica e modular de letras sem serifa.

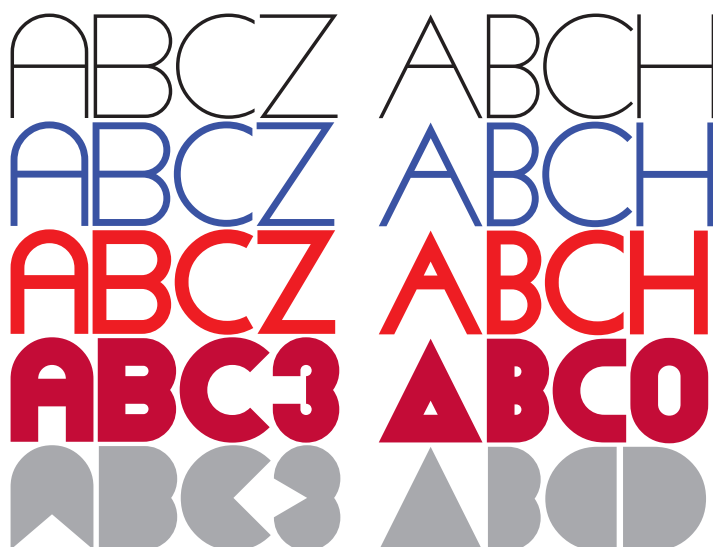


Fig. 4.79 Manuel Pereira da Silva. Alguns caracteres das fontes digitais da família *Tialira*. (M. Silva, 2008, pp. 392-393)

TIALRA-THIN.

A FONTE TIALRA É POR DEFINIÇÃO – COMO É ÓBVIO – UMA FONTE DE CARACTERES EXPERIMENTAIS. “NASCEU” NO PAPEL E NO ESSENCIAL, HÁ MAIS DE 20 ANOS, PARA AJUDAR À FORMACÃO DOS MEUS FILHOS JORGE E MARGARIDA. ENTRE 2002 E 2003 DECORREU A TRANSFORMACÃO DO PROJECTO EM FONTE CAPAZ DE IMPRIMIR, “PRETO NO BRANCO”, LOGO QUE POSSA, FABRICAREI MAIS 2 A 3 VARIANTES, COM “PESOS” DIFERENTES. m.s.

Fig. 4.8o Manuel Pereira da Silva. Espécime composto em *Tialra-Thin*. (M. Silva, 2008, p. 391)



*Fontanela*<sup>32</sup>, desenvolvido em 2003, trata-se de um tipo de estilo manuscrito, criado por sugestão de Manuela Cruz Silva, com o propósito de ser usado em trabalhos de tipo escolar ou pensado para leitura por uma população muito jovem [fig. 4.81].

A estrutura dos caracteres segue de perto a escrita manual, embora com uma ligeira rigidez tipográfica. A sua amplidão apresenta formas ovóides, algo condensadas, afastando-as um pouco das formas circulares propriamente ditas. O peso é regular, embora algo denso. A caixa baixa apresenta sempre traços de ligação entre caracteres e alguns caracteres da caixa alta também permitem ligar-se com a caixa baixa.

A fonte dispõe de alguns caracteres alternativos para aplicação eventual: o (e respetivos acentos); s sem ligação à direita para finais; b, v, w com um lacete mais forte, entre outros.

Embora o tipo *Fontanela* tenha tido apenas uma versão de peso regular, era intenção do autor a produção de mais dois pesos: um fino, que denominaria de *Fontanela ante* e um grosso, *Fontanela post*.



Fig. 4.81 Manuel Pereira da Silva. Texto e mapa de caracteres da fonte digital *Fontanela-Normal*. (M. Silva, 2008, p. 397)

32 *Fontanela* é a designação específica que se atribui ao espaço entre certos ossos do crânio das crianças, coberto com membrana, antes da ossificação se completar. Há, no nome escolhido, uma sugestão para considerá-la como Fonte da Nela (~fonte da Manela).

Na senda da recuperação dos clássicos da tipografia em Portugal, e seguindo processos semelhantes às anteriores recriações, Pereira da Silva criou em 2004, a família *JVilleneuve*, com oito fontes, tentando retratar de forma o mais completa e fiel possível os tipos que Jean Villeneuve produziu ao longo de cerca de meio século. Ainda em 2004, criou as famílias *MBarata* e *Barata*, com seis fontes no total, diferindo em pequenos pormenores de estrutura e peso. Enquanto que *MBarata* pretendeu ser o mais fiel possível às pranchas caligráficas de Manuel Barata, as fontes constantes da família *Barata* são de interpretação mais livre, ainda que próximas aos desenhos de Manuel Barata. Em 2005, criou a família *Elzevir*, com três variantes, num total de quatro fontes. Em 2006, desenvolveu a família *Lusiadas*, em quatro variantes. Da variante *Lusiadas-Titling*, desenvolveu ainda três subespécies de capitulares decorativas monoespaçadas e abertas no seu interior (*outline*).

A aceitação dos seus tipos e reconhecimento no mercado nacional foi, até ao seu falecimento, relativamente escassa. Provavelmente, também as vendas terão sido pouco expressivas, ou até inexistentes, até porque o propósito dos seus tipos não era, de todo, comercial.

As fontes de Pereira da Silva não foram desenhadas segundo uma perspectiva comercial, mas um pouco fantasista. ‘Fiz uma data de batota na estrutura clássica da letra’, afirma, ‘por isso posso dizer que sou amador. Não mostro aquilo que querem que faça, mas aquilo que quero fazer’. (Silva, 2002, p. 35)

Sempre primou pela liberdade de criação, longe de contratos comerciais, assumindo uma postura rígida para com quem o rodeou e consigo próprio. Produzia pequenas peças, que oferecia a um circuito muito limitado de interessados. Porém, os seus tipos apresentam características que demonstram a sua preocupação por um uso mais alargado, até internacional (recorde-se o desenho de caracteres e símbolos monetários como o Yen, por exemplo). Também as suas publicações, desde as folhas volantes, aos espécimes e culminando na última obra, ainda inédita, demonstram a sua capacidade de investigação e preocupação pedagógica para com o eventual leitor. Pena que ainda nenhuma editora se tenha interessado por divulgar a sua obra, considerada de ímpar interesse para a história da tipografia e do desenho da letra em Portugal. Foi reconhecido pelo trabalho que desenvolveu na sua terra natal onde, em 1997, o expôs. Também em 2003-04 lhe foi dada a possibilidade de expor, desta feita, na Casa da Cultura da Terceira, nos Açores. Após o seu falecimento, Pereira da Silva foi homenageado por Antero Ferreira no 1.º Congresso Internacional de Investigadores e Artes Visuais, que se realizou na Biblioteca Municipal de Castelo Branco, coordenado por Tiago Navarro Marques, professor da ESART (Ferreira, 2009b).

Os tipos que desenvolveu até ao fim da sua vida demonstram a aptidão e gosto pelos estilos tipográficos clássicos, mais relevantes para a história da tipografia e do livro, tanto em termos internacionais, mas, princi-

palmente, a nível nacional. Importa, porém, salientar que a sua curiosidade também se ocupou de outros estilos, como o mais experimental, modular e geométrico que caracteriza o tipo *Tialira*, até ao estilo manuscrito presente no tipo *Fontanela*.

Pereira da Silva preocupava-se com a atualização dos mapas de caracteres para usos mais correntes. A sua preocupação não era o mercado global, nem a exploração de outros alfabetos para além do latino, algo que aliás se compreende, tendo em conta a época em que viveu e trabalhou.

Não foi possível, na presente investigação, abordar Pereira da Silva para aferir, em vida, sobre o que pensava em relação à democratização da tecnologia no acesso e uso dos tipos de letra. Porém, parece justa a dedução de um impacto positivo. Relembre-se o facto do acesso a um computador e uma impressora lhe ter possibilitado montar uma pequena oficina em casa, onde acompanhava todo o processo de produção.

As principais lacunas na promoção e uso dos tipos de letra estariam na dificuldade em divulgar o seu trabalho, em encontrar um parceiro editor com suficiente interesse pela sua obra, pese embora o enorme empenho nas edições de autor que sempre teve o cuidado de produzir.

Foi igualmente impossível verificar com Pereira da Silva se os seus tipos evidenciavam traços da cultura portuguesa.

No entanto, dadas as temáticas, estilos e propósitos dos tipos que desenvolveu, principalmente os revivalismos, a vontade em perseguir um caminho em torno das principais manifestações da forma da letra em Portugal já evidencia de sobremaneira o gosto pelo aprofundar desses traços. Os tipos que nos deixou configuram, indubitavelmente, mais uma contribuição para a identidade tipográfica nacional.

Os projetos de Pereira da Silva, quer no design de tipos, quer através de publicações e exposições, demonstram a essência de um autor ímpar no panorama nacional. A capacidade que revelou em investigar, dedicar-se e adaptar-se às diversas tecnologias, bem como a influência que exerceu em muitos designers de tipos intervenientes neste estudo, faz de Pereira da Silva um autor de merecidíssimo reconhecimento no panorama nacional, apesar de um grande desconhecimento público de todo o seu percurso e obra.

Relativamente à dimensão plataforma, não foi possível confrontar a opinião de Manuel Pereira da Silva. Restará para sempre a dúvida.

No entanto, especula-se, até pela atividade sempre ativa que teve na divulgação do seu trabalho, que a sua opinião teria sido positiva no que concerne ao interesse e necessidade de uma plataforma de divulgação dos trabalhos dos designers de tipos nacionais, quer nacionalmente, quer internacionalmente.

## 2.5 Mário Feliciano

Mário José Ferreira Feliciano nasceu nas Caldas da Rainha, em 1969. Em Lisboa, estudou na Escola Artística António Arroio e na licenciatura em Design Visual no Instituto de Artes Visuais, Design e *Marketing* (IADE), até 1993. Acabou por não concluir a licenciatura, faltando-lhe a cadeira de Ergonomia.

Iniciou a sua carreira profissional como designer gráfico na revista *Surf Portugal*, ainda no seu último ano no IADE. Em 1994, funda com o seu irmão, João Paulo Feliciano, o gabinete de design Secretonix, trabalhando numa miríade de projetos. Nessa época, já se correspondia com a Emigre e com a Adobe. Em 1995-96 assinou contratos com a T26 e com a Adobe, o que o levou a pensar que podia viver somente do design de tipos de letra. Em 1999, tornou-se agente para a Península Ibérica da prestigiada fundição holandesa – The Enschedé Font Foundry. Nos anos 90, teve uma banda *rock*, os Red Beans e, por causa dessa ligação à cultura do *surfe* da música *rock*, referiu ser natural a abordagem relaxada e até *funky* ao design de tipos (Berry, 2003). Em 2001, criou a sua própria fundição, a Feliciano Type Foundry, e começou a publicar famílias tipográficas mais «sérias», como a *Morgan*, a *Rongel* ou a *Stella* [fig. 4.82]. A partir de 2003, já *a solo*, dedicou-se em exclusivo ao design de tipos de letra, deixando para trás o trabalho mais geral de design gráfico. Membro da ATypI desde 1997 e delegado para Portugal até 2012, foi o responsável pela organização da conferência anual que ocorreu em Lisboa, em 2006. Mário Feliciano tem participado em vários eventos internacionais, proferindo palestras e *workshops*<sup>33</sup>.

Refere que o seu trabalho ganhou maior visibilidade e consistência através do desenvolvimento de tipos de letra para publicações e jornais, considerando essa vertente definidora do trabalho que desenvolve atualmente. Projetou vários tipos de letra por encomenda, incluindo os tipos para o Banco Espírito Santo (BES) e para os jornais *Expresso*, *El País* e *Svenska Dagbladet*. Destaca o tipo *Flama* [fig. 4.82], por ser o melhor sucedido em vendas, surgindo em diversas publicações, como *The Sunday Times*, *Politiken*, *Playboy* e *Newsweek*. Em 2009, Mário Feliciano tornou-se membro da prestigiada Alliance Graphique Internationale (AGI). Para além do seu trabalho como designer de tipos, pratica ioga, faz *surfe* e joga golfe, tudo atividades que requerem alguma paciência, dedicando-se ainda à música no grupo Real Combo Lisbonense.

O interesse pela tipografia e pelo desenho de letras ficou a dever-se a duas coincidências. A primeira assenta no contacto que teve com o trabalho de David Carson na revista *Surfer* e, mais tarde, na revista *Ray Gun*, que o influenciaram muito no projeto inicial que desenvolveu para a *Surf Portugal*, em 1993-94. A segunda coincidência resume-se ao facto do designer gráfico português João Paulo Pádua, aquando do seu regresso de Londres para Portugal, em 1994, ter deixado duas disquetes no escritório da revista *Surf Por-*

33 Para uma listagem completa, consulte-se a ficha individual presente no Anexo D.



Fig. 4.82 Mário Feliciano.  
Tipos *Stella* e *Flama*.

tugal, uma contendo fontes do Neville Brody e da Emigre e outra contendo o *Fontographer*.

Instalei aquilo, achei-lhe graça e comecei a tentar através disso. Era o *Fontographer*, na altura, aquilo era muito difícil, mas eu fui percebendo e fui-me desenrascando, comecei a mexer no *Fontographer* aí. Depois, não passou um ano para eu estar a transformar fontes, não propriamente a desenhar, mas a alterar fontes, o que era um bocado o que o David Carson fazia. (Feliciano, 2013)

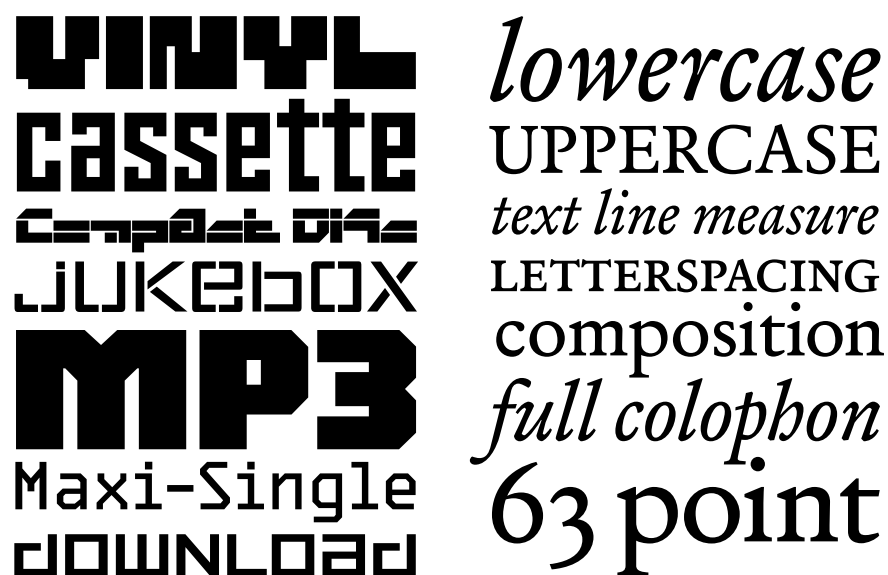
Introduziu todas essas influências no trabalho que desenvolveu na *Surf Portugal*. «Na verdade, os ‘meus’ tipos de letra eram feitos com letras Mecanorma. Juntava bocados de tipos diferentes e construía letras! Depois digitalizava-as e convertia-as em fontes. Cheguei a usar desses tipos na *Surf Portugal*, logo no início, em 95/96» (Feliciano, como citado em Freitas, 2004). Em 1995, trocou correspondência com Rodrigo Cavazos da Psy/Ops, provavelmente o primeiro designer de tipos com quem contactou e que lhe enviou uma cópia do manual do *Fontographer*. Com a ajuda desse manual começou a trabalhar nos seus primeiros tipos, incluindo a *Strumpf*, por volta de 1995-96, mais tarde publicada pela Adobe [fig. 4.83].

Divide as suas influências mais significativas em duas fases. Na primeira fase, o seu interesse pela tipografia era influenciado pelo estilo de David Carson e da Emigre, pelo seu interesse pelo *surf* e pelo *rock* alternativo. A influência pelos alfabetos elementares e pelo construtivismo, pelas formas mais geométricas e modulares, levou-o a explorar a série de tipos *B-sides*. Numa segunda fase, conheceu Manuel Pereira da Silva, em 1996, com quem adquiriu o interesse pela história da tipografia e dos tipos espanhóis em particular [fig. 4.84].

**Strumpf Open**  
**Strumpf Contour**

Fig. 4.83 Mário Feliciano.  
Tipo *Strumpf*, nas variantes  
*Open* e *Contour*.

Fig. 4.84 Mário Feliciano.  
Série *B-sides* (*BsArchae*,  
*BsCombat*, *BsLandscape*,  
*BsLooper*, *BsMandrax*,  
*BsMonofaked*, *BsRetchnov*) e  
*Merlo*.



Um dia fui a casa dele com umas folhas todas cheias desses tipos todos experimentais e mostrei-lhe aquilo. Ele agarrou naquilo e disse «isto não interessa para nada» e eu fiquei... Ele mostrou-me uma data de livros antigos, inclusive com os tipos espanhóis, *Printing Types* do Updike e não sei o quê, e eu fiquei a olhar para aquilo. Foi um bocado tipo alguém que tem interesse em música *punk/rock*, de repente conhece alguém que lhe mostra música clássica e aí eu mudei completamente o meu... eu lembro-me que tinha uma pasta onde estavam os meus tipos, que se chamava *Mariachi Font Experience*, e eu, naquele dia, cheguei a casa e fiz uma pasta que se chamava *Feliciano Type Foundry*. (Feliciano, 2013)

Recorda o primeiro congresso da ATypI em que participou na cidade de Reading, em 1997. Conheceu Matthias Noordzij, com o qual estabeleceu, mais tarde, uma relação profissional e pessoal.

Ele editou um tipo de letra meu na editora dele e essa minha relação com o Matthias marcou-me profundamente, não só em termos de ter acesso à visão de alguém bastante especial no mundo da tipografia que me deu uma perspetiva muito única. O Matthias, se calhar por ser filho de quem é e irmão de quem é, e por ter a posição que tem no meio da Holanda, ele tem em si uma... se os holandeses já têm uma posição peculiar, o Matthias ainda é mais peculiar e, portanto, houve ali uma grande influência do Matthias e com o Manuel Pereira da Silva aqui em Portugal de uma forma diferente. (Feliciano, 2013)

Ainda na ATypI, em Reading, conheceu Fred Smeijers, John Downer e Robert Bringhurst, com quem manteve contacto regular para a crítica e comentário aos seus tipos de letra. Todos estes contactos despertaram em Mário Feliciano a vontade de conhecer a história da tipografia de uma forma mais aprofundada, alterando assim as suas referências (Middendorp, 2008).



Nessa altura [1997–98], digamos que eu mudei o azimute da Emigre e do David Carson para uma coisa mais histórica e passei a interessar-me mesmo mais pelo Tschichold e pelo Stanley Morison, por tipografia mais pura e dura, pelo desenho de tipos de letra mais clássicos.  
(Feliciano, 2013)

Em 1998, repetiu a presença na ATypI, desta vez em Lyon, onde teve a oportunidade de discutir os seus projetos com Matthew Carter e Gerard Unger. Em entrevista a José María Ribagorda, mencionou admirar os clássicos, como Goudy, Dwiggins, De Groos e Van Krimpen (Ribagorda, 2003). Mário Feliciano referiu ainda, em entrevista ao MyFonts, que o seu trabalho foi influenciado por diversos mundos (*surf*, arte, *rock* e cultura popular) e pessoas ao longo dos tempos, enfatizando a felicidade de ter trabalhado com Carol Twombly, da Adobe, de trocar correspondência com Rudy Vanderlans, da Emigre, que gentilmente comentava os seus tipos, Matthias Noordzij, Gerard Unger, Fred Smeijers, Matthew Carter, Christian Schwartz, mas acima de tudo Bram de Does, de quem admira o tipo *Lexicon*<sup>34</sup> (Middendorp, 2008).

Como nasce um tipo de letra? Existem várias razões que me fazem desenhar um tipo de letra. Pode ser apenas porque tenho uma ideia e me apetece inventar um tipo novo, espontaneamente. Provavelmente isto acontece quando estou com um determinado estado de espírito. Posso ver umas letras, ou encontrar um livro que me inspire a fazer alguma coisa partindo daquilo que vejo. Ou então, porque deparo com um problema gráfico ou tipográfico para o qual sinto a necessidade, funcional ou estética, de um novo tipo de letra. Podem ainda pedir-me que crie um tipo de letra para algo específico, e aí o ponto de partida é totalmente diferente e entram as condicionantes de quem mo pede.  
(Feliciano, como citado em Freitas, 2004)

Mário Feliciano considera «caótico» o seu trabalho no desenvolvimento de tipos, no sentido da constante mutação a cada projeto, tentando «ser o mais eficiente e mais holandês possível [no sentido do pragmatismo], mas cada vez mais português» (Feliciano, 2013). Embora consiga rapidamente chegar a um resultado, até impressionante no desenho de um novo tipo, confessa demorar bastante tempo a terminá-lo, pois «há ali uma fase minha de conclusão no final das coisas em que sou um bocado mais pastoso» (Feliciano, 2013).

Em termos de etapas no desenvolvimento de um tipo de letra, revela iniciar logo o processo através do digital, não recorrendo ao desenho ou esboço prévio.

34 A propósito da *Lexicon*, Mário Feliciano publicou, em 2008, um artigo na revista Eye, n.º 68, cujo sugestivo título *Lexicon, by Bram de Does, is a type designer's type design, par excellence*, deixa antever a sua admiração.

I do not really make sketches by hand. I did a few in the beginning to please my eye but I found them to be useless. Everything changes (with increments of very small measures!) when you move to the digital world... I really do appreciate other designers who have their sketch books on hand all the time and make all those nice drawings. I can't do that. Nor do I travel with a computer for work purposes. I can only work at my working room. With music, most of time. Many styles of music, depending on the type.<sup>35</sup> (Feliciano, como citado em Middendorp, 2008, para. 20)

Questionado sobre o seu processo, quais as letras mais fáceis e quais as mais difíceis de desenhar, referiu:

Existem de facto letras complicadas. Eu diria que para mim o x é a mais chata, e por isso a própria palavra deveria ser xata! E não chata! Parecem dois pauzinhos cruzados, mas não são. É difícil desenhar um bom x! E ainda por cima aparece tão pouco! Mas não o deixo para o fim! Tento livrar-me dele o mais rápido possível. O 8 e o W maiúsculo também são chatos. O k e o K são normalmente os últimos, mas não dão chatices. Também depende do tipo de letra. As primeiras letras que desenho são o 'n', o 'H', o 'a' e o 'g'. (Feliciano, como citado em Freitas, 2004, para. 15)

E ainda sobre as relações de proporção, sustentou: «Todas as relações de proporção são importantes e complexas. Temos que desenhar uma coisa, para que se veja outra. Essa é a arte de desenhar tipos de letra» (Feliciano, como citado em Freitas, 2004, para. 21).

Normalmente, trabalha em vários projetos em simultâneo e desenvolve-os integralmente *a solo*, deixando apenas as questões mais técnicas de término e produção final das fontes com o designer argentino Ramiro Espinoza, em termos de nomenclatura, de *font info* e de programação.

Publicou comercialmente os seus primeiros tipos através da T26. Possui alguns dos seus tipos à venda em distribuidores como o MyFonts, mas deixou de os atualizar, mantendo apenas as versões *PostScript* das fontes. Como refere: «a minha publicidade é quase anti-publicidade» (Feliciano, 2013). Considera ter montado uma editora de tipos com um esquema de licenças e distribuição que funciona no seu próprio *website*, com a colaboração de um sistema de cobrança *on-line* holandês que lhe permitiu ter visibilidade e funcionar a par com fundições que admira, como a Hoeftler ou a Commercial Type.

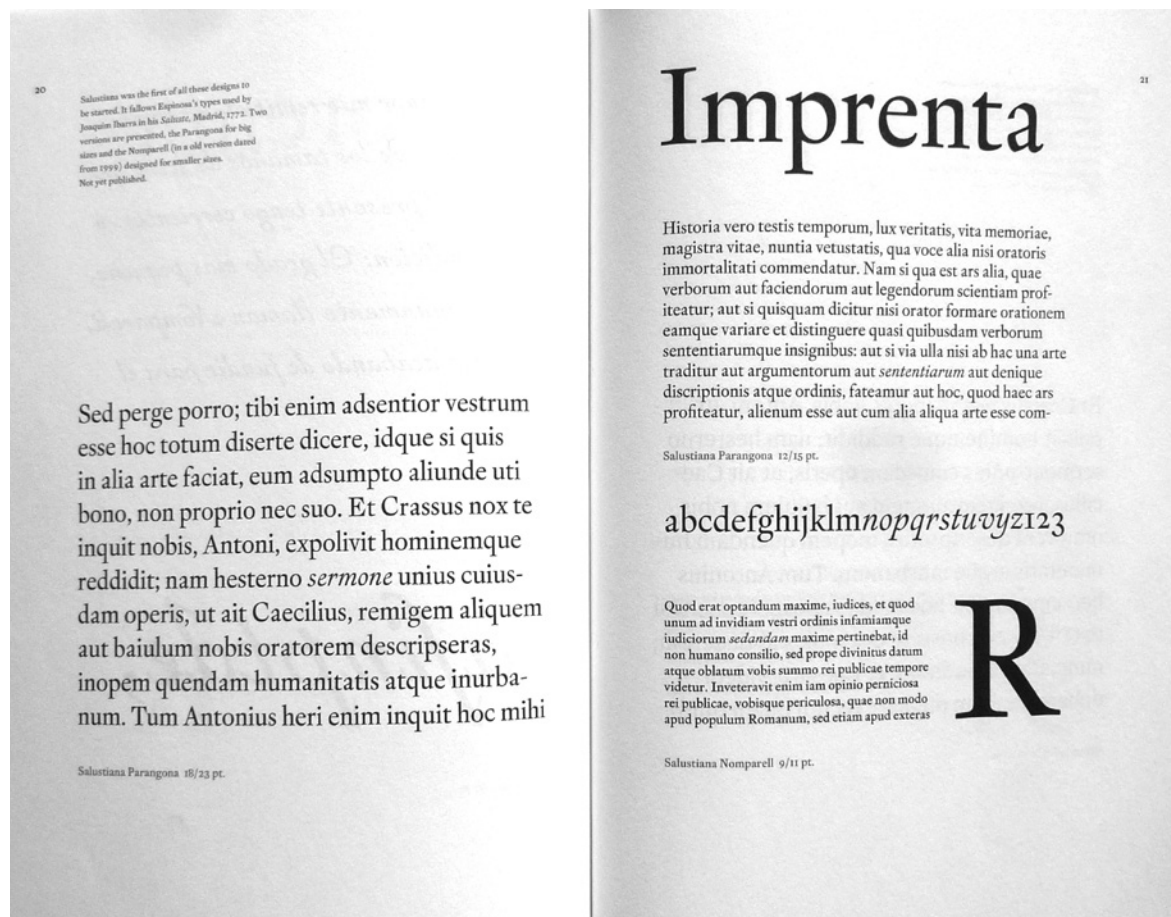
35 TL «Na verdade não faço desenhos à mão. Fiz alguns no início para agradar aos meus olhos mas conclui que eram inúteis. Tudo muda (com incrementos de medidas muito pequenas!) quando se muda para o mundo digital... Eu realmente admiro os outros designers que trazem sempre consigo os seus livros de desenhos e que fazem todos aqueles lindos desenhos. Eu não sou capaz. Nem viajo com um computador por razões profissionais. Eu só consigo trabalhar na minha sala de trabalho. Com música, a maior parte do tempo. Muitos estilos de música, dependendo do tipo.»

Mário Feliciano considera que a evolução da tecnologia condicionou e continua a condicionar o desenvolvimento do seu processo de trabalho. Salienta principalmente a velocidade com que os formatos têm evoluído, levando a uma constante atualização.

Iniciou o desenho de tipos digitais recorrendo ao *Fontographer* e, atualmente, utiliza o *FontLab*. No entanto, considera que usa um sistema de produção algo complexo, utilizando vários programas articulados uns com os outros. Ao nível de ferramentas mais específicas, usa o *Superpolator*, o *Prepolator*, o *MetricsMachine* e recorre também a alguns *scripts* básicos em *Python* por ele concebidos para acelerar alguns processos.

Do seu percurso profissional enquanto designer de tipos, destaca o trabalho desenvolvido em torno dos tipos espanhóis, como *Espinoza*, *Geronimo*, *Eudald*, *Merlo* e *Rongel*, com os quais criou a pequena publicação *Cosas de España* [fig. 4.85]. Destaca ainda os tipos desenvolvidos para o jornal espanhol *El País*, o *Majerit*, pela projeção internacional que teve, assim como o tipo *Sueca* que desenvolveu para o jornal sueco *Svenska Dagbladet*, pela «importância do projeto», pela «qualidade do projeto» e pela «relevância que teve e pelo resultado» (Feliciano, 2013).

Fig. 4.85 Mário Feliciano. Dupla página da publicação *Cosas de España*, Lisboa, 2005. Tipo *Salustiana*.



A propósito dos tipos de Joaquim Ibarra, embora podendo estender-se aos demais revivalismos espanhóis, Mário Feliciano, entrevistado por José Maria Ribagorda, referiu um conjunto de razões pelas quais se interessou pelos tipos espanhóis:

- 1.<sup>a</sup> La forma tan poco digna en que los propios españoles (...) lograran recuperar sus letras tan bellas, merecía que fuera un extranjero quien lo hiciese bien, un portugués.
- 2.<sup>a</sup> Mostrar al mundo que hay tipografía detrás de los Pirineos.
- 3.<sup>a</sup> Estos tipos son maravillosamente bellos y representan una cultura no sólo española sino ibérica.
- 4.<sup>a</sup> Soy un maniaco de los tipos.<sup>36</sup> (Feliciano, como citado em Ribagorda, 2003, p. 2)

No seu catálogo *Cosas de España*, Mário Feliciano refere que o seu primeiro contacto com a tipografia espanhola ocorreu em 1997 quando contactou com o panfleto impresso de Manuel Pereira da Silva, *Joaquim Ibarra, impresor*, publicado em 1994, em edição de autor, contendo textos e ilustrações sobre a vida e obra de Joaquim Ibarra. Sobre Manuel Pereira da Silva, Mário Feliciano escreveu:

Manuel Pereira da Silva has been a typographer since the age of 7 and he is now 75 – a life devoted to the study of letter forms. This Project owes much to Manuel Silva: For his critique of all my other designs and particullary about the Spanish ones. For showing me how we may love our work. For providing me access to his enormous and particullary rich library, including some originals of the books I have used for reference.<sup>37</sup> (Feliciano, 2005, p. 8 [Nota 1])

Para além da influência de Pereira da Silva, Mário Feliciano prestou ainda tributo ao professor Enric Tormo Ballester por lhe ter enviado cópias de catálogos da Imprensa Real de Madrid e por o ter ajudado a terminar os tipos com valiosas críticas. *Rongel* é, porventura, um dos tipos espanhóis mais reputados da sua coleção.

36 TL «1.<sup>a</sup> A forma tão pouco digna como os próprios espanhóis (...) procuraram recuperar as suas letras tão belas, merecia que fosse um estrangeiro que lhes fizesse bem, um português.

2.<sup>a</sup> Mostrar ao mundo que há tipografia por detrás dos Pirenéus.

3.<sup>a</sup> Estes tipos são maravilhosamente belos e não apenas representam a cultura espanhola, mas ibérica.

4.<sup>a</sup> Eu sou um maniaco dos tipos.»

37 TL «Manuel Pereira da Silva tem sido tipógrafo desde os 7 anos de idade e tem agora 75 – uma vida dedicada ao estudo das formas das letras. Este Projeto deve muito a Manuel Silva: Pela sua crítica a todos os meus outros desenhos e principalmente em relação aos relacionados com os espanhóis. Por me mostrar como podemos amar o nosso trabalho. Por me fornecer acesso à sua enorme e rica biblioteca particular, incluindo alguns originais de livros que usei para referência.»

*Rongel*, desenvolvido desde 1998 e publicado em 2001, posteriormente ampliado e atualizado em 2004, trata-se de um revivalismo histórico de um tipo de letra espanhol do século XVIII [fig. 4.86-4.87]. Teve por base os tipos para texto atribuídos ao tipógrafo espanhol Rongel, presentes no catálogo de tipos *Muestras de los Punzones y Matrices de Letra que se funde en el Obrador de la Imprenta Real*, impresso em Madrid, no ano de 1799.

O tipo *Rongel*, designado em homenagem a Francisco Rongel, foi inicialmente lançado com a designação *FTF Rongel*. Nessa versão inicial constava apenas um único peso regular e respetivo itálico, ao qual se juntaram mais dois pesos, o *bold* e o *semibold*. Como refere Mário Feliciano, no espécime divulgado pela Village: «These calligraphic types were modelled perhaps directly on the Spanish handwriting (then considered ideal) for documents or letters meant to be handsomely rendered»<sup>38</sup> (Village, 2010, p. 2). *Rongel* tem, de facto, uma série de detalhes de inspiração caligráfica, mais visíveis na versão itálica, mas que contribuem também na versão redonda, para o seu carácter peculiar. Concebido com o propósito claro de proporcionar boa leitura em textos longos, possui uma altura-x elevada, eixo de inclinação variável entre o quase vertical e o oblíquo e um contraste médio a alto entre traços finos e grossos, contribuindo para uma boa relação de proporção entre forma e contraforma, visível na agradável cor que prococa na composição de textos longos. As aberturas são médias e os traços ascendentes elevam-se um pouco acima da altura da caixa alta, contribuindo para um melhor recorte das palavras, indispensável para proporcionar uma leitura mais eficiente. As serifas são adnatas e simétricas, com enlases curvos. Porém, na transição existente entre a haste principal e o travessão do t, em caixa baixa, esse enlace é triangular. *Rongel* possui uma agradável combinação de detalhes curvilíneos e arredondados, visível no terminal de cabeça do a, mais caligráfico, com formas mais ríspidas e de corte angular, como se pode verificar no bojo da mesma letra.

Christian Palino, na crítica efetuada no *website* Typographica referiu-se às principais características e singularidades do tipo *Rongel*:

Revised in 2004 and more complete than its first incarnation, Rongel V2, an elegant serif typeface with a full family, remains playful and diverse while attentive to the finer details of a Spanish revival. We see the brightness of the pen in the terminals and much of the lowercase family while the italic, with its curvy finish to the stems, somehow breaks tradition and carries its new flavor back to the numerals and the roman lowercase. The capitals and experts express themselves with resilient proportioning, tightly drawn counters, and solid serifs. This face, with its

<sup>38</sup> TL. «Estes tipos caligráficos eram modelados talvez diretamente da caligrafia espanhola (na altura considerada ideal) para documentos e cartas a ser apresentados lindamente.»

beautiful restraint, sits brilliantly on the page.<sup>39</sup> (Palino, como citado em *Typographica*, 2005, «FTF Rongel V2,» para. 1)

Contendo uma série de características *OpenType*, como versaletes, ligaduras, vários conjuntos de algarismos, caracteres acentuados, alternativos e ornamentos, *Rongel* possui suporte para a maior parte das línguas latinas.

*Rongel* foi selecionado como uma das fontes favoritas de 2004, pelo *website* *Typographica*.

Fig. 4.86 Mário Feliciano.  
Espécime do tipo *Rongel*.  
(Adaptada do espécime *Rongel*.  
Village, 2010)

Fig. 4.87 > Página, em  
tamanho real, da publicação  
*Cosas de España*, Lisboa, 2005.  
Tipo *FTF Rongel*.

# Biblioteca Real

*These calligraphic types were modelled perhaps directly on the Spanish handwriting (then considered ideal) for documents or letters meant to be handsomely rendered.*

*Calle del Cid*  
**Specimens**  
Año de 1799  
*calligraphic quality*  
**Muestras**

39 TL «Revisto em 2004 e mais completo que a sua primeira configuração, o *Rongel V2*, um tipo de serifa elegante com uma família completa, permanece divertido e diversificado e simultaneamente atento aos mais pequenos pormenores de um revivalismo espanhol. Vemos a luminosidade da caneta nos terminais e muito da família das minúsculas enquanto o itálico, com terminações das hastes curvilíneas, de algum modo quebra a tradição e transporta o seu novo sabor de volta aos algarismos e às minúsculas romanas. As maiúsculas e as especiais expressam-se com proporção resiliente, contraformas firmemente desenhadas e serifas sólidas. Este tipo, com a sua linda contenção, assenta brilhantemente na página.»



# Imprensa

Huius est in dando consilio de maximis rebus cum dignitate explicata sententia; eiusdem et languentis populi incitatio et effrenati moderatio eadem facultate et fraus hominum ad perniciem et integritas ad *salutem* vocatur. Quis cohortari ad virtutem ardentius, quis a vitiis acrius revocare, quis vituperare improbos asperius, quis laudare bonos ornatius, quis cupiditatem vehementius frangere accusando potest? Quis maerorem levare mitius consolando? Historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis, qua voce alia nisi oratoris immortalitati

FTF Rongel 11.5/15 pt.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz123

Huius est in dando consilio de maximis rebus cum dignitate explicata sententia; eiusdem et languentis populi incitatio et effrenati moderatio eadem facultate et fraus hominum ad perniciem et integritas ad salutem vocatur. Quis cohortari ad virtutem ardentius, quis a vitiis acrius revocare, quis vituperare improbos asperius, quis laudare bonos ornatius, quis cupiditatem vehementius

R

FTF Rongel 9½/11½ pt.

# Hernani y cambia

## El PSE considera

M. O.  
San Sebastián

El Ayuntamiento de Hernani, gobernado por la ilegalizada ANV, ha estrenado con polémica el sistema de recogida de basuras puerta a puerta. El

Fig. 4.88 Extrato, em tamanho real, de notícia no jornal *El País*. Tipo *Majerit* de Mário Feliciano.

*Majerit*, trata-se de um tipo de letra desenvolvido para o jornal diário espanhol *El País*, em 2007 [fig. 4.88]. O redesenho do periódico ficou a cargo dos escoceses Palmer&Watson, com quem Mário Feliciano havia trabalhado antes. O objetivo era substituir o *Times New Roman*, utilizado durante 31 anos, mas sem criar uma rutura total. As recentes mudanças tecnológicas que experimentou o *El País*, com a aquisição de uma nova rotativa, a maior qualidade de impressão, o uso da cor, o papel e a tinta, requeriam um tipo de letra mais legível. O novo tipo de letra deveria, portanto, manter uma aparência clássica e neutra, sendo igualmente legível e, ao mesmo tempo, trazer algum sentido de contemporaneidade. Assim, desenvolveu o tipo serifado *Majerit*, sem extravagâncias, mas também sem o ar enfadonho ou nostálgico (Feliciano Type Foundry, n.d.).

*Majerit* era o nome de um forte árabe que existia em Madrid. Quando eu fiz esse tipo de letra havia muito essa polémica do islamismo e eu achei que era importante ir buscar um nome islâmico para a letra. No fundo, queria dar a entender que somos todos muito mais parecidos e, sobretudo, na península ibérica, temos bastante influência árabe. Até nas formas caligráficas acho que há um lado mais barroco, mais sensual, mais da cultura árabe. (Feliciano, 2013)

Comparada com o *Times New Roman*, *Majerit* possui formas mais estilizadas e tecnicamente adaptadas às tecnologias de comunicação contemporâneas. De proporções mais esguias, *Majerit* mostra-se também mais económico, sem perder legibilidade, fatores de fundamental importância para um jornal. Nesse sentido, *Majerit* é mais um tipo com características garalde do que um tipo de transição. Para isso contribui também o eixo inclinado e o contraste médio entre traços.

*Majerit* possui três versões principais para aplicação funcional diferenciada: *Headline*, *Deck* e *Text*; e duas secundárias: *Banner* e *Capitals*. *Majerit Headline* possui quatro pesos com itálicos correspondentes e uma versão adicional *Bold Condensed*. *Majerit Deck* e *Majerit Text* possuem três pesos e respetivos itálicos [fig. 4.90].

A versão complementar *Capitals*, em três pesos, foi concebida para ser utilizada em títulos de secção. Estas capitais são derivações das letras maiúsculas utilizadas na versão principal, mas com diferentes proporções e maior contraste, compensações óticas essenciais para um desempenho harmónico e coerente entre os vários corpos. A versão *Banner* é uma derivação da *Headline Light*, também com maior contraste e com uma menor altura-x e, portanto, ascendentes e descendentes mais longos.

Comparado com o *Times New Roman* previamente utilizado, *Majerit* possui um traçado menos rígido, mais modulado e estilizado nas suas formas [fig. 4.89]. De proporções mais esguias, demonstra elegância nos inúmeros detalhes, como o terminal em lágrima do c, o desenho do g, o estreito, mas elegante b ou o remate inclinado com uma ligeira curva do n. Na edição do *El País* de 14 de outubro de 2007, o editor de design, Javier López, carac-

terizou o tipo *Majerit* como mais moderno e mais legível, enquanto que o diretor de arte, David García, enfatizou a facilidade e velocidade de leitura das palavras com o novo tipo. Houve, neste redesenho do jornal, uma clara alteração no uso de um tipo de letra que Stanley Morison caracterizou de masculino, inglês, direto, simples e absolutamente sem frivolidades, para um tipo de letra, por oposição, mais feminino, de aproximação a um gosto ou estilo holandês, de formas subtis e cuidado com os detalhes retos e curvos que combina de forma harmoniosa. Em certa medida, todo o estudo que Mário Feliciano dedicou à tipografia espanhola, a graciosidade formal e elegância, soube inculcar como fator diferenciador no desenvolvimento do *Majerit*, que continua, ainda hoje, a ser utilizado [fig. 4.91].

bcdefghijklmn  
bcdefghijklmn

Fig. 4.89 Comparação entre o tipo *Times New Roman* (em cima), anteriormente usado no jornal, com o *Majerit* (em baixo) de Mário Feliciano. As proporções mais condensadas do *Majerit* beneficiam a economia de espaço.

MAJERIT

Banner

Headline *Headline* Deck *Deck* Body *Body*  
Headline *Headline* Deck *Deck* Body *Body*  
Headline *Headline* Deck *Deck*  
Headline *Headline*  
Headline

Fig. 4.90 Mário Feliciano. Família *Majerit* nas suas diversas variantes e pesos.



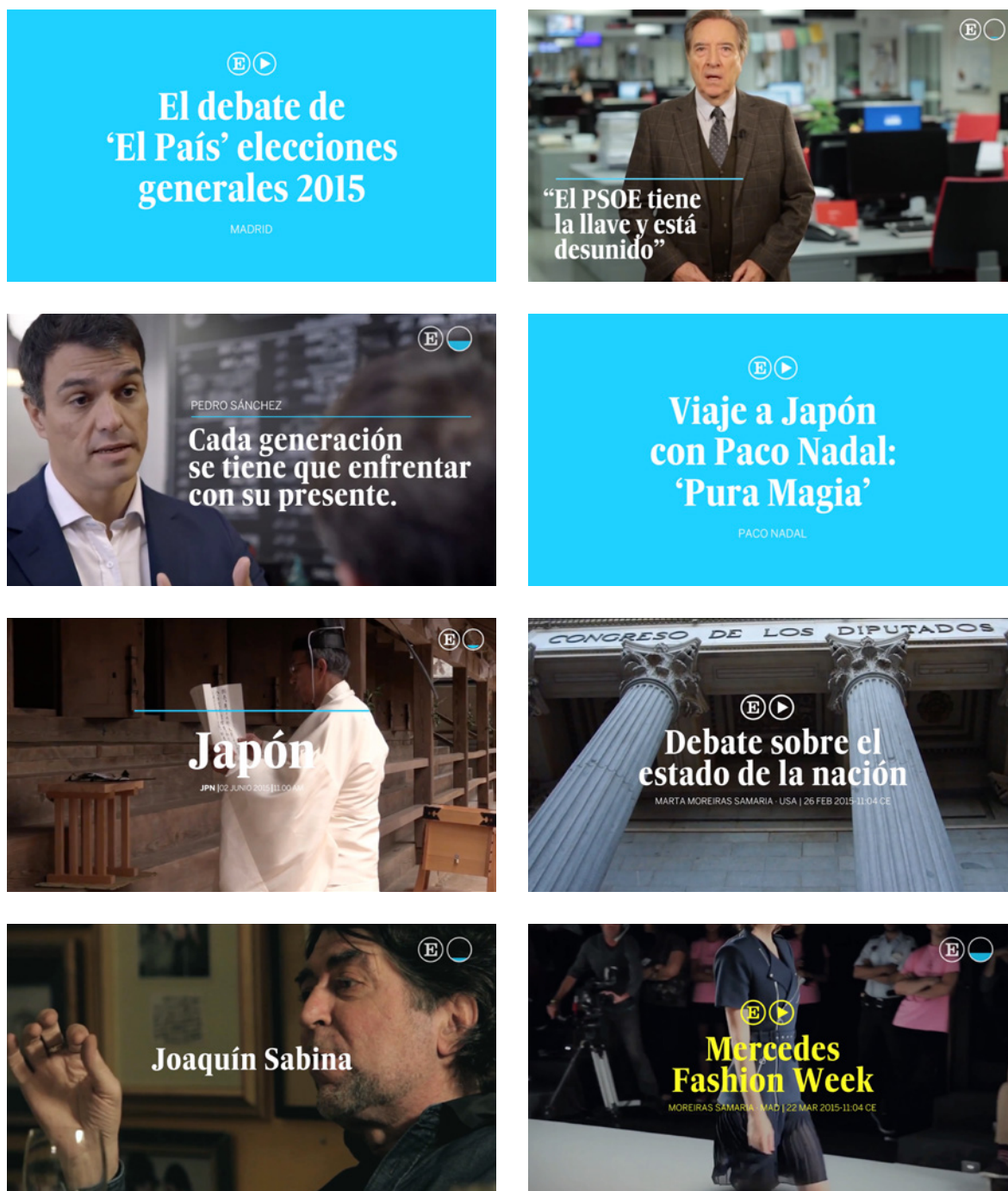


Fig. 4.91 Erretres. Identidade para o novo canal televisivo on-line do *El País*. Fonte *Majerit Headline Bold Condensed*, usada para os títulos, garante a coerência com a identidade tipográfica do jornal. (Adaptada de <http://www.erretres.com/portfolio/el-pais-video-2/>)

*Sueca*, foi a designação proposta por Mário Feliciano, para o tipo desenvolvido por encomenda para o jornal diário sueco *Svenska Dagbladet*, em 2008-09 [fig. 4.92-4.94]. Segundo Anna Thurfjell, a diretora de arte que contratou o desenho do novo tipo a Mário Feliciano, o objetivo foi o de criar um tipo de letra clássico para jornal que, de alguma forma, fosse mais contemporâneo do que o tipo *Poynter*, introduzido por Roger Black, em 1997, e em vigor até 2008. O intuito de Mário Feliciano estava, pois, em criar um tipo capaz de falar no mesmo estilo, com o mesmo caráter, mas com um tom de voz ligeiramente diferente (Thurfjell, n.d.).

Após o desafio inicial, Mário Feliciano começou por pesquisar sobre a língua sueca, identificando as suas particularidades e procurando compreender as suas relações. Essa investigação inicial foi de superior importância para que o novo tipo correspondesse à exigente grafia e cultura sueca. Assim, o desenho foi-se adaptando ao jornal e à cultura sueca até conseguir «uma personalidade tipográfica» própria (Feliciano, como citado em Miranda, 2009). Fruto desse estudo, Mário Feliciano percebeu que as proporções do novo tipo a criar tinham que ser mais expandidas, porque as palavras suecas são mais compridas que as portuguesas, por exemplo, e necessitam de formas e contraformas amplas para respirarem. Por causa da consoante «g» aparecer duplicada em muitas palavras, Mário Feliciano teve também que adaptar o seu desenho.

A família *Sueca* é constituída por versões serifada, não serifada e com serifa egípcia. Porém, cada subfamília foi desenhada de forma independente das demais, ao invés da prática corrente nas superfamílias onde as variações, por norma, são derivações de uma versão principal. Essas variantes não só alteram em termos de proporções, modulação do traçado, exagero ou simplificação de detalhes, como também na alteração de desenho de alguns caracteres. Foram, portanto, otimizadas para se adaptarem às diferentes tipologias e propósitos. Porém, todas as variantes partilham a mesma altura da caixa alta, assim como a altura-x elevada, para manterem a consistência de conjunto. Na versão serifada o eixo da letra é vertical, o contraste é moderado a alto e a relação forma e contraforma bem proporcionada. As aberturas são generosas e os traços ascendentes elevam-se um pouco acima da altura da caixa alta, contribuindo para uma leitura mais eficiente. As serifas são triangulares com ligeiros enlances curvos. Os terminais circulares e em forma de bola, característicos dos tipos modernos do século XVIII. E alguns remates apresentam cortes mais secos e geométricos. A combinação equilibrada de detalhes aparentemente contraditórios confere ao tipo *Sueca* uma beleza individual, sem nunca esquecer a coerência e eficiência do conjunto.

Para a versão serifada, foram criados três pesos romanos e um peso itálico. A versão não serifada contou com sete pesos, do *light* ao *heavy*. Em 2011, foi ainda adicionado o peso intermédio, *semibold*, e itálicos na versão para texto. No mesmo ano surgiu ainda uma versão simplificada para a *web*, com o intuito de ser aplicada no *website* do jornal SvD.se. Em 2012, foi criada a versão *Banner*, em seis pesos e com um contraste mais exacerbado, para ser utilizada na aplicação para iPad do jornal.





Inicialmente o tipo *Sueca* dispunha apenas de uma versão *Headline* derivada da versão para texto para ser utilizada em títulos. No entanto, rapidamente houve necessidade de criar outros estilos para a mesma função. Assim, a família inicial expandiu-se para aglutinar a *Sueca Sans Headline* e a *Sueca Slab*.

Enquanto a *Sueca Headline* possui quatro pesos e um itálico, a *Sueca Headline Sans* tem seis pesos. A versão *Headline Sans* não é apenas uma reprodução das outras versões sem serifa desenvolvidas para texto. Possui proporções mais condensadas e um «g» com duplo olho, enquanto que na versão para texto apenas possui um olho superior, mantendo o laço aberto.

A versão *Slab* foi desenvolvida com o intuito de ser utilizada tanto em tamanhos grandes como pequenos. Possui dez pesos, do *thin* ao *heavy*. Para corpos médios, uma versão específica, intitulada *Deck* foi desenvolvida a partir da versão *Headline* e da versão para texto, com o objetivo de ser usada em conjunto com a *Sueca Slab* e *Sueca Sans Headline*.

Finalmente, foi criada a versão *Nano*, uma versão especialmente desenvolvida com o propósito de funcionar corretamente em corpos muito pequenos, aplicados em tabelas ou gráficos.

Em 2015, o tipo *Sueca* foi trabalhado integralmente através de um rigoroso *hinting* manual para o lançamento do novo *website* do jornal, agora com um design adaptativo a vários dispositivos [fig. 4.93].

Em fevereiro de 2010, o jornal *Svenska Dagbladet*, foi distinguido com oito prémios pela Society for News Design (SND).

Fig. 4.93 Anna Thurfjell. Família *Sueca* em uso na versão *on-line* do jornal. A família foi completamente revista por Mário Feliciano para funcionar corretamente em várias resoluções e dispositivos. (Retirada de <http://at-d.net/portfolio/sueca-the-dna-of-svenska-dagbladet/>)

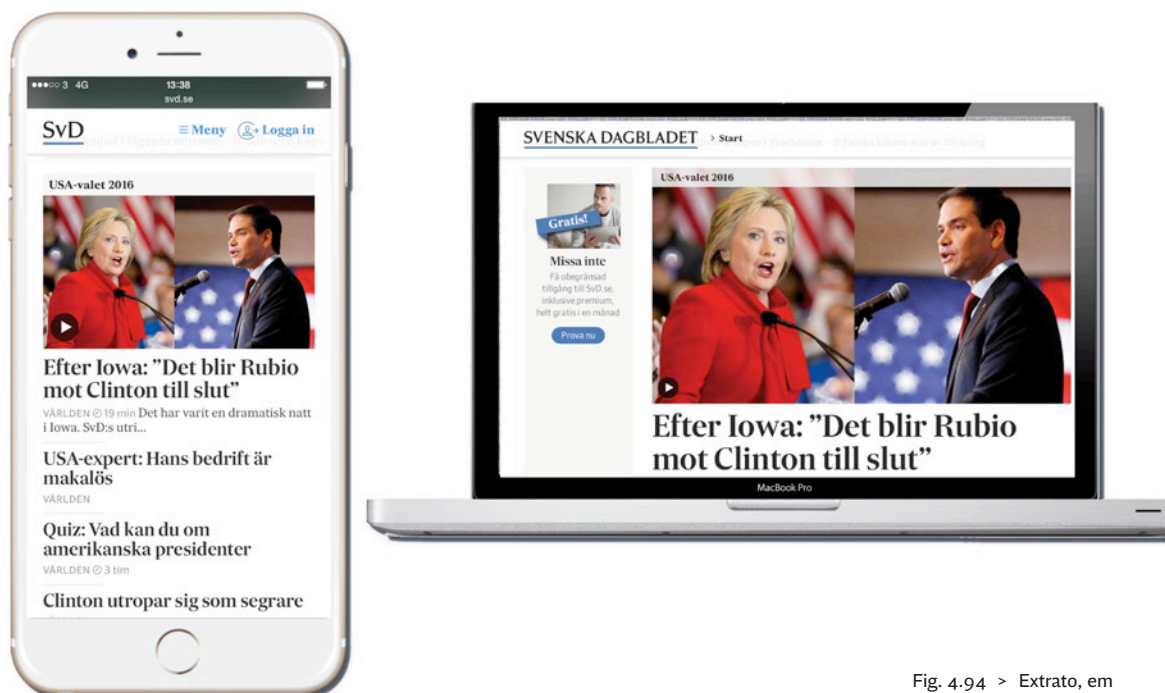


Fig. 4.94 > Extrato, em tamanho real, do jornal *Svenska Dagbladet*. Família *Sueca* em uso.

SvD Näringsliv torsdag 29 oktober 2015

**18** KARRIÄR

# Korsbefruktningsmetoden ger orädda ledare

**SMARTA FÖRFATTARKNEP** Vägen till ett förbättrat ledarskap vid att skriva en bok. Med konceptet "Crime Novel Management" vill Viveca Sten visa hur den kreativa processen att skriva en bok kan utnyttjas av starka ledare i näringslivet. Här delar hon med sig av sitt framgångsrika



TEXT

**GABRIEL CARDONA  
CERVANTES**

I en företagsmiljö full av timslånga powerpoint-presentationer och en tidspressad publik, måste ledare hitta nya metoder för att engagera sina medarbetare. Med det nya konceptet "Crime Novel Management", visar författaren Viveca Sten hur författarskapet är fullt av användbara knep för ett bättre ledarskap.

– Jag kan se vad som gör mitt

överkorsade pennstreck för att det saknas tempo och spänning.

Med tiden har Viveca Sten lärt sig att borsta av sig negativa kommentarer. Istället för att titta tillbaka på kritiken som misslyckanden, har hon använt all feedback som viktiga steg för att gå framåt. Ett exempel är att stryka bort det som inte håller måttet, något som i författarvärlden kallas "kill your darlings". Här ser hon även likheter i företagsvärlden:

– Om du inte tillåter människor att komma med avvikande åsikter, ifrågasätta och kritisera, då får du en mycket sluten och stängd atmosfär som inte leder till bra beslut.

**Oavsett om det gäller en team-**

att få inspiration. Men även för författarskapet kräver många långa timmars arbete. Man kan inte bara skriva när man får inspiration och leva på stundens ingivelse, säger Viveca Sten.

**Samtidigt gäller det** att engagera sina medarbetare. Här pratar Viveca Sten om Corporate Storytelling, ett sätt att illustrera sin pågång genom berättande vilket kompletterar en vanlig powerpoint-presentation.

– Den största bristvaran hos människor är tid. Jag får läsarna tid genom att de engageras i mina karaktärer. Och om jag lyckas komma åt läsarnas fantasi så kan de fylla i mycket mer än jag kan skriva. Om du som ledare

Mário Feliciano tem vindo a preocupar-se com o mercado global e com a criação de tipos para além do alfabeto latino, como o cirílico, por exemplo. Refere possuir «um ou dois quase terminados» (Feliciano, 2013), como a *Morgan* e a recente *Tagus* que, por ter sido utilizada pela revista *Elle* inglesa, poderá gerar um contágio internacional.

Mário Feliciano considera positivo o impacto da democratização da tecnologia no acesso e uso dos tipos de letra. Porém, confessa não perceber o caminho que o mercado e o mundo levam atualmente.

Pensa que, em Portugal, existem meios adequados para publicitar o trabalho dos designers nacionais. Refere não haver mercado em Portugal para uma revista quinzenal ou mensal de tipografia. Com a Internet pensa que tais publicações não são indispensáveis.

Considera que os seus tipos não manifestam, de forma evidente, traços da cultura portuguesa. Em termos de design gráfico e tipográfico, defende que o estilo português surge quando se consegue que a linguagem plástica transmita uma sensação emocional ou ambiente que se associe a Portugal, algo mais etnográfico e popular, à imagem da linguagem do designer Sebastião Rodrigues.

Pensa que, se fossem utilizados mais tipos portugueses a nível nacional, tal não contribuiria para a construção de uma identidade tipográfica nacional, pois apesar de os tipos terem, por vezes, designações portuguesas, «têm só um X de serem português» (Feliciano, 2013). Por outro lado, se tivéssemos tido uma história, um Garamond ou um Didot, poder-se-ia falar em identidade histórica. «Em Portugal no existe tradición tipográfica, no hay tipos portugueses»<sup>40</sup> (Feliciano, como citado em Ribagorda, 2003, p. 1).

Mário Feliciano afirma que a principal diferença entre os seus projetos e os de outras empresas reside precisamente no facto de ser português, não entendido como país periférico face à Europa, mas antes como centro do Mundo. Aliado a essa centralidade, enfatiza o facto de haver um grande desprendimento histórico em termos da tipografia, porque:

(...) não temos raízes às quais ter que ser fiéis, eu acho que isso nos dá liberdade criativa. O Hoefler é sempre um americano a tentar ser europeu, e depois alguns europeus são sempre europeus a tentarem ser americanos. O facto de ser português dá-nos aqui uma liberdade de ficar no meio. (Feliciano, 2013)

Como outra mais-valia, sublinha uma boa perceção da língua portuguesa para produzir melhores projetos a nível nacional. A nível internacional, enfatiza o rigor e a funcionalidade que aplica aos projetos em que se envolve, mas com um «trato mais luso, mais descontraído», pensando nestes fatores como vantajosos e distintivos no mercado internacional.

Reconhece que, no panorama nacional, assim como no internacional,

40 TL «Em Portugal não existe tradição tipográfica, não há tipos portugueses.»

existe um reduzido número de mulheres dedicadas ao design de tipos, especulando sobre as razões que estiveram na sua génese. Arrisca razões históricas, o peso dos materiais e o trabalho com o chumbo. Porém, considera que os tipos produzidos por mulheres na atualidade possuem uma «sensibilidade distinta» (Feliciano, 2013).

Reconhece importância nas plataformas digitais existentes para a distribuição e divulgação de tipos, como o MyFonts, por permitirem chegar a um mercado global sem grandes exigências, cumprindo a sua função de potenciar a venda. Porém, ironiza com o Google Fonts: «Foi superimportante ter o MyFonts no início. O Google Fonts, eu não sei o que é que eles fazem...» (Feliciano, 2013).

Mário Feliciano considera existir algum interesse no desenvolvimento de uma plataforma de divulgação dos trabalhos dos designers de tipos nacionais, quer nacionalmente, quer internacionalmente. Receia o facto de poder vir a ser algo apenas balizado no mundo académico, que considera tender a estar preso a ideias fixas e de pouco interesse para o mundo profissional. Confessa também ser uma personalidade reservada, que não lida muito bem com a exposição pública.

Questionado sobre se existiria alguma outra proposta que considerasse mais interessante para a divulgação e disponibilidade dos tipos desenvolvidos por ele e por outros autores nacionais, Mário Feliciano indica que a plataforma digital seria, nessa perspetiva, a melhor solução. Refere que tornar a plataforma em algo comercial talvez não funcionasse, preferindo a opção de *showroom*, embora afirme poder existir o risco de se misturarem coisas difíceis de gerir, não sendo uma tarefa fácil.

Não considera que uma plataforma que agregue os seus tipos e de outros autores possa ajudar a aumentar a visibilidade do seu trabalho e reforçar o conhecimento dos autores portugueses, referindo que tem beneficiado «imenso em apresentar o meu trabalho sozinho e algo condensado, ou seja, as pessoas não se perdem ali no meu *site*» (Feliciano, 2013).

Embora tenha já disponibilizado tipos para projetos académicos, Mário Feliciano menciona não gostar de o fazer, até porque os tipos de letra são a única coisa que tem para comercializar. Nesse sentido, pensa que, por vezes, há um certo desrespeito da academia para com o seu trabalho.

Mário Feliciano reconhece que, em Portugal, têm sido feitos enormes progressos no sentido da ampliação da cultura tipográfica.

Acho que nestes últimos dez anos deu-se um salto significativo de gente a fazer, da visibilidade da tipografia, de cursos, de encontros – de pessoas de fora que vieram cá – e do reconhecimento internacional. No início era eu, mas hoje em dia, quase todos os anos temos tipos premiados. Acho que não nos podemos queixar. (Feliciano, 2013)

Releva ainda o facto de viver apenas do design de tipos de letra e de ter conseguido:

(...) montar um negócio de uma coisa tão peculiar, um negócio tão eficiente e tão aquilo que no fundo o país precisa que é... eu não tenho custos, não preciso de importar um computador *Macintosh* de dois em dois anos e depois é só vender coisas para o estrangeiro. Da África à Ásia. Eu acho que esse facto, que é um bocado exterior à tipografia, é mais simbólico, é bastante relevante no meu trabalho. Sentir que levo a cultura portuguesa e o saber português da Suécia ao Sudão do Sul, – o sítio mais incrível para onde eu vendi fontes e que acabei por não vender e as oferecer a um jornal quinzenal gratuito que usa a *Sueca* no texto – acho que é uma coisa fabulosa. (Feliciano, 2013)

De facto, Feliciano pode orgulhar-se de poder contar com os seus tipos de letra distribuídos e aplicados em publicações por todo o mundo, algo que naturalmente lhe dá um grande prazer.

## 2.6 Miguel Sousa

Miguel Alexandre Tavares Sousa nasceu em Lisboa, em 1976. Após ter ingressado no curso de Engenharia Civil no Instituto Superior Técnico, transferiu-se para Tomar, para frequentar o curso de Tecnologia e Artes Gráficas, em 1997. Licenciou-se em 2002. Em 2004, iniciou o *Master of Arts in Typeface Design* da Universidade de Reading, após lhe ter sido atribuída uma bolsa de estudo pela Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, que concluiu em dezembro de 2005.

No final de 2002, iniciou a sua carreira profissional através de um estágio profissional como designer gráfico na editora de livros infantis Bichinho do Conto, onde trabalhou durante um ano numa série de suportes e aplicações, como livros, jogos, cartazes e logótipos. Para além do trabalho mais gráfico, também enveredou pela componente de *webdesign*, tendo sido *webdeveloper*, por reunir competências em programação, *css*, *html* e *php*. Aí começou a desenvolver também tipos de letra, motivado pela escassez de opções específicas para livros.

Muitos dos livros tinham ilustrações magníficas, mas depois quando chegava a altura de escolher a fonte usavam sempre uma que já existia e muitas vezes não tinha nada a ver com o tipo de ilustração ou história. Então, uma das coisas que eu propus às pessoas com quem trabalhei na editora foi, a par das ilustrações, desenvolver também o tipo de letra. Nessa altura já tinha alguns conhecimentos de fontes e de desenho. Porque é que nós não desenvolvemos um tipo de letra específico só para aquele livro? Foi assim que começou. (Sousa, 2013)

Fig. 4.95 Dupla página ilustrada do livro *Come a sopa, Marta!*, de Marta Torrão. Edição da Bichinho do Conto.



Em 2004, ingressou na MBV Design, uma empresa no Entroncamento, onde continuou a trabalhar como designer gráfico e *webdeveloper*, até concorrer a Reading. Quando terminou o mestrado, continuou a trabalhar na Inglaterra, em regime de *freelance*, desenvolvendo já alguns trabalhos mais técnicos.

Um deles foi para o Gerard Unger ou talvez mais para a Universidade de Reading. A Universidade estava a desenvolver o guia de normas, a esta-



belecer as fontes que iriam ser utilizadas e compraram tudo fontes *Type 1*, que eles queriam colocar tudo dentro de uma fonte, com os *small caps* e os *old style figures* na mesma fonte e eu fiz essa produção. Nessa altura foi quando eu comecei a entrar mais na prática de programar *Python* e assim. (Sousa, 2013)

Em 2006, foi selecionado para trabalhar no departamento de *type development* da Adobe, onde atualmente se mantém, tendo participado no desenvolvimento de várias extensões de glifos para fontes da Adobe. Começou por aprender processos de desenvolvimento de fontes, «desde o design até a fonte estar pronta para ser testada, todas as *features OpenType* e aqueles processos todos técnicos. O meu trabalho foi basicamente isso – dar assistência de produção e aprender acerca do *FDK*» (Sousa, 2013). Esse gosto pelo desafio técnico e pela procura de soluções que ajudem na execução do trabalho mais fastidioso, levou-o também a procurar ensinar alguns dos conhecimentos que lamenta não ter adquirido na academia. Assim, e por sua proposta, mantém um conjunto de *workshops* patrocinados pela Adobe nas escolas mais especializadas, como Reading e Haia, por exemplo, desde 2008<sup>41</sup>. É *team lead* desde 2010, supervisionando e dando assistência ao trabalho de outros colegas, tanto na área mais técnica, com no design.

O meu trabalho na Adobe está em transição. Embora esteja ainda bastante envolvido com a componente técnica, estou a tentar balancear mais com o aspeto de design e, nos próximos anos, vai de certeza haver mais algumas coisas de design vindas de mim. (Sousa, 2013)

Embora não se considere um designer de tipos a tempo inteiro, pensa que também não seria dessa forma que contribuiria para a indústria ou para o conhecimento, evidenciando forte apego pelos desafios técnicos e pela transmissão de conhecimentos.

O interesse pela tipografia e pelo desenho de letras iniciou-se desde cedo, logo no ensino preparatório e secundário, embora só tenha começado de forma mais séria e regular a partir da sua entrada no curso de Artes Gráficas em Tomar. Recorda a disciplina de Iniciação à Tipografia, lecionada por Jorge dos Reis, onde teve também aulas de composição manual com tipos de chumbo, como fundamental para desenvolver o seu interesse pela tipografia. Em 1997, ainda enquanto aluno no primeiro ano do curso, esteve envolvido na produção da revista organizada pelos alunos, *i.E.*, abreviatura de «isto é». Na primeira edição da mesma, foi lançado um concurso para desenho de tipos de letra. Miguel Sousa concorreu e foi escolhido para apresentar o seu mapa de caracteres numa página dessa revista [fig. 4.96]. Recorda também o professor Luís Moreira, seu orientador na monografia de final de curso, o *Guia de Tipos*, como um professor com o qual se identificava.

Não destaca nenhuma influência como mais significativa no seu tra-

41 Para uma listagem completa, consulte-se a ficha individual presente no Anexo D.

Fig. 4.96 Página da revista *i.E.*, n.º 0, com o alfabeto premiado, *Pimentinha*, de Miguel Sousa.



balho, embora aponte os professores que teve em Reading, como Gerard Unger e Jean François Porchez, cujo trabalho admira, como referências para a aprendizagem das técnicas. Ainda assim, não revê essas influências incorporadas num estilo de trabalho que pretenda seguir.

O processo de trabalho no desenvolvimento de tipos de letra de Miguel Sousa inicia-se pelo esboço em papel onde, normalmente, visualiza as primeiras ideias [fig. 4.97]. Procura o estilo pretendido em alguns caracteres, nos quais inclui o desenho do s e do a. Quando já possui algumas letras desenhadas, passa para o digital [fig. 4.98]. Desenha a caixa baixa, a caixa alta e começa a testar em pequenas palavras para verificar a sua funcionalidade, espaçamento e confirmar as proporções. Nesta fase, salienta a importância de se mostrar o trabalho a outras pessoas para se obter *feedback* e repensar, caso seja necessário, a direção que o projeto leva. Se tudo estiver corretamente espaçado e não existir nenhum conflito, passa à etapa do  *Kerning* e começa, simultaneamente, a desenhar os caracteres acentuados, sinais de pontuação, entre outros.

Por norma, trabalha em vários projetos em simultâneo, porque o projeto beneficia sempre com um certo distanciamento: «É bom mudar e voltar mais tarde, com novos olhos, e ver o que é preciso modificar» (Sousa, 2013).

Miguel Sousa considera que a evolução da tecnologia condicionou e continua a condicionar o desenvolvimento do seu processo de trabalho. Salienta que, no período compreendido entre 1990 e 2010, a tecnologia evoluiu bastante no que respeita a fontes, quer relativamente ao *OpenType*, quer nos formatos que são suportados por diversas aplicações e mesmo pelos vários *browsers*. No que concerne ao desenvolvimento do processo de trabalho, procura encontrar uma solução sempre que encontra uma limitação, ou seja, procura balancear as necessidades para o projeto com o que a tecnologia permite atualmente.

Iniciou o desenho de tipos digitais recorrendo ao *CorelDRAW*, com o qual desenvolveu o seu primeiro tipo, exposto na revista *i.E*. Posteriormente, utilizou o *Illustrator* para desenhar alguns *outlines* e o *FontLab*. Atualmente, já não recorre tanto ao *FontLab*, preferindo o *RoboFont*. Ao nível de ferramentas mais específicas, *scripts* e outros extras, usa tudo o que possa contribuir para acelerar os processos.



Fig. 4.97 Miguel Sousa.  
Desenhos iniciais e provas de  
impressão. Tipo *HWT Gothic  
Round*.  
(Retirada de [http://goo.  
gl/oEhW3D](http://goo.gl/oEhW3D))



Fig. 4.98 Miguel Sousa.  
Processo de digitalização  
através do mapeamento dos  
originais impressos.  
Tipo *HWT Gothic Round*.  
(Retirada de [http://goo.  
gl/oEhW3D](http://goo.gl/oEhW3D))

Do seu percurso profissional enquanto designer de tipos, destaca o tipo *Calouste*, por ter uma componente não latina, de arménio, e também por ter sido o primeiro projeto mais profissional, embora académico, em termos de design de tipos.

*Calouste*, desenvolvido durante o mestrado em Reading, em 2005, trata-se de um tipo de letra serifado, com o propósito de funcionar corretamente em materiais de escritório (cartas, memorandos, correspondências gerais, relatórios) e livros, «um design utilitário, neutro o mais possível» (Sousa, 2013). Aproveitando o facto de estar em Reading, Miguel Sousa pretendeu desenvolver uma componente não latina, que se diferenciase do que já conhecia dos trabalhos efetuados em anos anteriores, onde a opção pelos alfabetos cirílicos e gregos era predominante. Assim, procurou através da história da fundação que o apoiou, investigar mais sobre o seu fundador, Calouste Gulbenkian, acabando por descobrir a sua origem arménia, tendo sido este o mote para o desenvolvimento do projeto na vertente não latina.

A designação *Calouste* surge em homenagem a Calouste Sarkis Gulbenkian [1869–1955], como reconhecimento pelo apoio concedido pela sua fundação no prosseguimento de estudos em Reading, embora a primeira opção tenha sido outra:

No meu caso, a minha primeira opção era *Gulbenkian* e eu perguntei à fundação se seria um problema. Eles não gostaram muito da ideia e então ficou *Calouste*... eu até gosto das letras. *Gulbenkian* tinha a vantagem de ter um G e um k, mas pronto, *Calouste* também não era nada mau. Tinha a ver com o projeto em si, era um nome fácil de pronunciar e não havia nenhuma fonte chamada *Calouste*. (Sousa, 2013)

Concebido para uma boa performance em texto, *Calouste* é inspirado nos caracteres antigos do Renascimento tardio, onde o eixo de inclinação da letra é oblíquo, o contraste moderado e os traços modulados. Apesar de seguir convenções e qualidades destes modelos, *Calouste* afasta-se destes, incorporando serifas e terminais modulados. Embora estes não derivem diretamente da escrita, carregam um sentimento agradável ao adicionar suavidade e fluidez às formas das letras [fig. 4.99].

Fig. 4.99 Miguel Sousa.  
Modulação do traçado e  
detalhes construtivos.  
Tipo *Calouste*.  
(Adaptada de Sousa, 2005,  
pp. 3–4)





first got to know Corky խաչիկ Դաշտենցի՝ նշանավոր գրողի ու թարգմանչի մասին, դեռ գրվելու են հետազոտություններ: Չեն կարող չգրվելի որովհետեւ եւ իբրեւ, բանաստեղծ ու արձակագիր, եւ իբրեւ թարգմանիչ, խաչիկ Դաշտենցը had rather a gift for funny stuff, հետագիծ է թողել ազգային գեղարվեստական գրականության եւ թարգմանության: Դաշտենցի անունը, ինչպես portrait-painter, he called himself, but he hadn't painted any սովորաբար լինում է այն մարդկանց հետ, ովքեր մի կողմ քաշված, ասես ստվերում, անաղմուկ ու անկռիվ, բայց ներքին խոր հավատով քաշում till *people come along* and ask you to, and they won't come եւ իրենց լուծը: Գալիս է, սակայն, արժեքները վերադասավորող ժամանակը եւ ամեն ինչ գցում իր տեղը:

Չգրված, բայց անխուսափելի օրենք when I came to New York. He was a pal of my cousin Gussie, who was in with a lot of people down Washington Square way. I don't know if I ever told you about it, but the reason why I left England was because I was sent over by my Aunt Agatha to try to stop young Gussie marrying այստեղից մինչեւ Արեւելյան Հայաստանի որբանոցային հանգրվաններ, a girl on the vaudeville stage, and I got the whole thing so mixed up that I decided that it would be a sound scheme for me to stop on in America for a bit instead of going back.

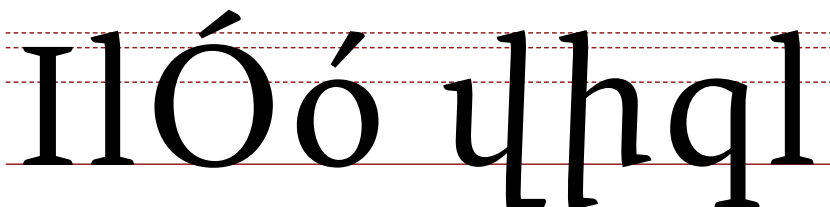
So I sent Jeeves out to find a *decent apartment*, and settled down for a bit of exile. I'm bound to say that New York's a topping համալսարան, ուսուցչական ծառայությունից մինչեւ դասախոսական ամբիոն, place to be exiled in. Everybody was awfully good to me, and there seemed to be plenty of things going on, and I'm a wealthy bird, so everything was fine. Chappies introduced me to other chappies, and so on and so forth, and it wasn't long before I knew squads of the right sort, some who rolled in dollars in houses up by the *Park* Ալեքսանդրոպոլի ամերիկյան, and others who lived with the gas turned down mostly around Washington Square — artists and writers and so forth. Brainy coves. խաչիկ Դաշտենցը իր գրական ուղերթն սկսեց



Fig. 4.100 < Miguel Sousa. Página, em tamanho real, do espécime do tipo *Calouste*. Observe-se a coerência e compatibilidade tipográfica entre alfabetos. (Sousa, 2005, p. 16)

Fig. 4.101 Miguel Sousa. Proporções verticais e coerência entre alfabetos. Tipo *Calouste*. (Adaptada de Sousa, 2005, pp. 3–5)

A altura da caixa alta é inferior à altura dos traços ascendentes, ajudando a equilibrar o tamanho entre a caixa alta e a caixa baixa, na composição em corpos pequenos. Por outro lado, esta relação de proporção favorece também a composição de palavras que incorporem muitas letras maiúsculas como, por exemplo, no alemão. Para além disso, torna mais fácil a tarefa de enquadrar os sinais diacríticos na caixa alta [fig. 4.101].



«Duas das fontes com que na altura me identificava mais eram a *Minion* e a *Dolly* e foi a partir daí que eu desenvolvi a ideia» (Sousa, 2013). Do tipo *Minion* adquiriu a formalidade e do tipo *Dolly* capturou a sua vivacidade. *Calouste* trata-se, de facto, de um tipo sóbrio, mas com algumas características mais caligráficas, ligadas à modulação do traçado e à ampla gama de detalhes nos terminais que contribuem para a sua vivacidade e sofisticação, bem visíveis na vertente itálica [fig. 4.102].

Fig. 4.102 Miguel Sousa. Comparação do tipo *Calouste* com os *Minion* e *Dolly* que lhe serviram de inspiração. À direita, comparação entre a versão redonda e itálica dos caracteres x e z, apresentando, nesta última, um traçado com detalhes construtivos mais caligráficos. (Adaptada de Sousa, 2005, pp. 3–4)



*Calouste* é constituído por uma versão regular e respetivo itálico, à qual se soma uma versão em arménio. Todo o conjunto, quer no alfabeto latino, quer no arménio, espelha compatibilidade na textura criada, sobriedade formal e elegância [fig. 4.100; 4.103–4.104]. O mapa de caracteres conta com um conjunto de ligaturas, vários conjuntos de algarismos, símbolos matemáticos, diacríticos e várias outras características *OpenType*, permitindo-lhe um comportamento agradável em corpos reduzidos e em vários idiomas<sup>42</sup>.

*Calouste* permanece sem ser licenciada ou distribuída, mesmo após a Adobe se ter mostrado interessada em o ter na sua coleção, porque Miguel Sousa ainda não teve a disponibilidade necessária para proceder a ajustes e o terminar.

Em 2006, o tipo *Calouste* foi distinguido com o prestigiado TDC2, *Certificate of Excellence in Type Design*, na categoria de famílias tipográficas para texto.

Fig. 4.103 > Miguel Sousa. Página, em tamanho real, do espécime do tipo *Calouste*. (Sousa, 2005, p. 10)

<sup>42</sup> Todo o processo de construção do tipo *Calouste*, encontra-se detalhado na publicação *The development of Calouste*, que Miguel Sousa apresentou à Universidade de Reading, em 2005.



Wij *zullen hier* en daarkett տղաներին կորցնել:  
 Noon 67 vaig dir res a ningúm, és claro; al contrari,  
 waíg ésser prou discret per a *extrema* el meu perro  
*estufament een greepo* doen uit 34 rijke stof, direta  
 doktor de schrijfster degelijk wordt behe derscht,  
 hetgeen niet behoeft alte *verwonderen, daar zij vijf*  
 jaren way cah nelfez im Zuid-Amerikas **16/19,2pt**  
 theeft gereisd en groote tochten ondernam van aufbend  
 Boven-Amazonenstroom total Vuurland 90 fjanils domi  
*Atlantischen* tuss denn Stillen Oceaan. Nogjett *sjældnerel*  
 saa Priorindden ogsaa Stiftsdamerne til Te nu, og empty  
 komt zu 114 paag Visit, tog Fru vonn *Waldeck* նսնքերիս  
 տալ, մեսաղի սկսել. Jauñi aptariama irão kitų metų  
*dešimtojo* Mano festivalio tà programa, tačiau labiausiai  
 jo rengėjai laukia Mano kultūros centro prieso. Lejlighe  
 erfarede man de rafogså. W prized fö, bartinès **14/16,8pt**  
 patalpos senajame trašytojo vasarnamyje festivaliosii *rengimoco*  
 komandai *au per lankštos*. Esmu dzirdējis, kal intelligenti cilvēki  
 saka es mīlu Latviju, 29 ienīstu šo valsti. Šī uzticības krīze, kura  
 manāma *samērā* plašos slāņosī, pārāk ilgi uzņemta mestre werk  
 ասամասնիվների grupām, awgsta *līmeņa politiku* iesaistīšanā  
 ervilhas ónչոցը ականջներիս մեջ, մտանք տափաստան:  
 Դեմ դիմացի գյուղը joined վերցնելը դժվար չէր, բայց չէինք  
 ցանկանում sona una llarga sobrevesta 88 modèstia, que entras  
 tal vaig endegar a faisó de certes *faldilles amb corrioles*, que uma  
 meva cosina molt *flexunda* solia usar, a pal of my cousin Gussie,  
 who was 58 with a lot of people down Washington Square way. I  
 don't *know if I ever told* you about it, but 314 reasons why voix du  
 fleuve gronder du *Sorø*. Lejlighedsvis erfarede mandal **12/14,4pt**

les arches du pont cette contemplais dans mon cœur  
une douleur déjà *indurée, déjà prête* à devenir pierre,  
riguros poate însemna pulverizare noțională), înglob  
ând et ma mère, 62 leur amour. Je pensai j'à *leurs deux*  
jeunesses. *Und mehr süße noch*, sie ist blond in einem  
Land, won alle Frauen dunkel sind; das ist eine großen  
*Seltenheit. Täglich* höre floresich ihren Schönheit prêt  
von Leuten in den Himmel heben, deren Zeugnis qui  
swym *śliczna* aksamitna pąsowa świeża róża. Chega lâ  
parecer incrível como as uuuuunqunuuu էր, մենք ջուր  
էինք 521 ուրու, եւ հրամանատարը տեղի տվեց,  
սխալս mix uma pequena *pena de pavão* é o suficiente  
para levar de vencida burocratas ciosos 84 Engomado  
dos colarinhos, dos *filhos das sunverdächtig* ist und die  
nicht im Entferntesten sahnjën, mit dem glücklichen  
*Besitzer* dieser Reize zuch sprechen. Was em 10/12pt

lehet igazi otthona, xolyan. *Paradicsom-darabok*, mint verej sziklák, altid imod dem i den lille Stue. Der blevikaw fyppo ikke mere fyret i Salonen. Damerne lode, som 50 de ikke za mærkede det. *Kad bi on otišao*, latila bi se Ankat svagdanjeg posla; u svijetloj jutarnjoj odjeći raspoznavao se oštro jamal visoki 171 i snažni uzrast. Poput *odijela bile su* joj i kretnjani jednostavne i naravne; ništa nad njom nije bilo proračunato, ništa poljepšano, nego 597 onako, kakova je uistinu bila: up svakoj kretnji, jymu svakom koraku izrazivala se čednost i samilosnost, nektar neizmijerna topla dobrota, kojom je svu okolicu *okowic sebe napunjala*. Քնում էինք քնապարկերի մեջ՝ թացին, width mute չորին, ցրտին ու տաքին, քնում ու արթնանում էինք, դեռ լույսը չծագած 813 տանկերը տաքցնեւր գգած, հոդի die Macht *betrifft*, diese 9/10,8pt

über seine Geliebte haben soll, brauche let não  
 und ich nicht *beunruhigt* zu seinen. Ó, a saláta,  
 pa saláta, 7 görög! Fönlról a tányérra hajoljini,  
 mint ahogy mehr Isten mouca *tekint egy békés*  
 tájra, mely ηηηη édesvízű zöldej uborkaöblök,  
 melyeket körülfedroz szeliden as mindent but  
 övező, tufão *fandalító fejessaláta*-levél-koszorú.  
 Gegn um sundið fyrir sunnanik Unimak-ey er  
 bezt *leif* fyrir skipp að sigla inn í Bærings-haf.  
 Nokkrir Rússar voruú þar eftir skildir, 66 rrað  
 safna selskinnum klum vetrinn; först þeir úr  
 harðrétti. *Hingeginn* segja þó shvalveidda-menn,  
 53 leggja trúnað. Í *Bærings*-hafkik verða fyrst

ġranet ta' analizi du verifiki ta' dokumenti, li ġew konklużjoni matul il-ġurnata tat-Tnejn, id *Dwanat* kenha provi biżżejjed sabiexi tiftaħ 2 tażemina iluna kontenut ta' eriba' containers li kienu waslu Malta *bhalgasy* trasbord. *Filfatt* dan ix-xogħol utli li qed twestjaq id-Dwanam Malta ja fil-ġlieda kontra tudos *ta-traffikkar ta' merkanizija* prato 'counterfeit' ġie msemmi flako ġul mfahhir minn delegati oġu barranine 31 nhar *il-Gimgha* li *ghaddiet* kienup qujed jattendu but li fleft England in 7/8,4pt

was because I was sent maré by my Aunt Agatha. Mi nefon parolis allin vorton al li, kiun vovon 87 iris, miw nek scias, nek deziris sciĝi, ĉar mi estis ofendita pro tiu-ĉi malĝentila parolado. Milhonds multe pensis; ĉu iri hejmon, aŭ ĉu iradi surmaron. Honto detenis mim pri iri hejmon, kaj mi *sz povis decidi* la vivkuron, kiuneĝal mi estis hirona. Mais ce qui important n'est pas de *nommer*, c'est des montrer plus a *ծոնալսյիւն* ստաւմասցալիւր չէին թողնում քնն, ու ու շառելի բորքորը աչքիլի ուլ չես. Certe mala nuit-la, comme j'écouais la *lagh* sz 'Malta lit gabret flimkien 6/7.spt

Direktori *Generali* mot ala Čipru, Gračja, Italja u Malta. Pasakę festivalio rengėjų, šįmet nau pirma karta *bedradarbiaujant* when su priučiua Vokietijos kolekcininku Andreasu Albertu 93 u flores del Burgo miestu, Nidos bendruomenės du namuose rengiama *įspūdinga* Nidoso in menininkų kolonijos narriū Richardas Birnstengelio (Birnstengel) išrādų Georgo Gelbkės darbų apie *Kursių neriją* parodia. Joje pristatoma perz 80 kvarelių, pompiešniū, *gaviūniū*, eskizų knygelii, atvirūn kikatūrų *šlęspt*

fyrrirae Pribyloff-eyjar; þær eru fjórar. Giacchè l'Orso peloso Verão manesco, especialmente in certe 92 aldella *giornata*; *dopo desinare*, per lei esempio, ført giimod professor Øhlenschläger sogan smutuk, áunáuníni ni qlyonun tæ drgala, þøþluhuafn ɣrɪɣ *dźwięczala* jednak, cloni bynn uśmieszek radosny, jasny, nutadepik weselsza. Byaʼz afʼn støjcaðl quando avêlha beviuto i ogni giorno dalla signora 48 cui glip era stato affittato 11 magazzino. Quell vino era forte piu, schietto; e *quantunque* don Carmelo qui faceva scoppiettare le labbra a ogni *bicchiere* tracane vi *scherzava* confidenzas. Wara divery 8/9,6pt

O seu trabalho tem sido distinguido a nível internacional, como revelam o prémio atribuído à *Calouste*, em 2006, pelo Type Director Club, de Nova Iorque, ou o facto de ter sido convidado para júri do Gransham, em 2009. Porém, no mercado nacional, destaca apenas o Prémio Revelação atribuído na conferência Artec realizada em Tomar, em 2010.

Embora a sua produção de tipos de letra originais tenha sido residual, tem participado ativamente em alguns projetos dentro da Adobe, como o desenvolvimento da *Source*, um tipo de letra *open-source*. A opção pela produção de tipos de acesso livre é uma política recente da Adobe e uma das principais razões pela qual a Adobe o fez foi a necessidade de aplicar um tipo de letra *open-source* em aplicações proprietárias que já o eram. Nesse sentido, foram desenvolvidos os tipos de letra *Source Sans* e *Source Code*<sup>43</sup>. Miguel Sousa considera esses projetos importantíssimos pelo facto de os ter desenvolvido publicamente. Essa condição levantou bastantes desafios à equipa da Adobe levando os seus colaboradores a aprender novos processos de trabalho e ferramentas que têm ajudado bastante na evolução das próprias metodologias de trabalho a nível comercial. Refere ainda a importância didática de um projeto desta índole, disponível gratuitamente, a que qualquer pessoa poderá recorrer para verificar como se resolveram determinadas questões técnicas. Esta faceta é também reveladora da postura de Miguel Sousa: «doar ou participar é uma componente que eu tento ter sempre nos projetos em que estou envolvido» (Sousa, 2013).

Miguel Sousa preocupa-se com o mercado global e tem interesse em saber mais sobre diferentes alfabetos pois, como refere: «Em línguas europeias, já tens bastante acesso a listas de *kernings* e listas de caracteres que tu sabes que precisam de determinados acentos e assim mas, em relação aos outros *scripts*, não existem esses recursos» (Sousa, 2013). Esta preocupação não é alheia ao facto de Miguel Sousa trabalhar numa das maiores empresas internacionais do setor. De facto, estas questões tornam-se relevantes no sentido de uma expansão comercial e abertura a novos mercados, ao mesmo tempo que permitem também influenciar de forma positiva esses mercados e essas regiões a atingirem padrões mais elevados de desenvolvimento a nível de sofisticação tipográfica. Por esse motivo, tem-se dedicado a desenvolver ferramentas de análise de texto que permitam extrair dados relevantes sobre combinações de letras, entre outros fatores, na Adobe. Atualmente, encontra-se a desenvolver, em conjunto com a equipa da Adobe, uma coleção de fontes para os diversos sistemas de escrita da Índia, como o devanagari, gujarati, tâmil, kannada, gurmukhi, bengali, malayalam, entre outros.

Miguel Sousa considera positivo o impacto da democratização da tecnologia no acesso e uso dos tipos de letra, quer do ponto de vista dos utilizadores, quer das fundições tipográficas. Refere a maior oferta e o aumento da qualidade como fatores positivos, assim como o aumento exponencial de

Fig. 4.104 < Miguel Sousa.  
Página, em tamanho real, do  
espécime do tipo *Calouste*.  
(Sousa, 2005, p. 11)

43 Ambos os tipos foram desenhados por Paul Hunt, mas contaram com o acompanhamento e produção técnica de Miguel Sousa.

designers a optarem por desenvolver tipos de letra profissionalmente.

Aponta a Internet como o meio mais adequado para a publicitação do trabalho dos designers de tipos nacionais. Enfatiza também a organização dos Encontros de Tipografia, realizados anualmente, desde 2010, como «um veículo ótimo» para essa divulgação.

Miguel Sousa pensa que os seus tipos evidenciam traços da cultura portuguesa, talvez até de natureza mais latina. No espécime do tipo *Calouste*, caracteriza-o como tendo um «Southern european spicy flavour» (Sousa, 2005, p. 4) algo que atribui às curvas e a um desenho mais suave, características que refere serem fáceis de identificar em designers portugueses, espanhóis, talvez italianos e também na América Latina, por oposição a desenhos mais rígidos ou frios dos norte americanos, ou mais angulares e com serifas assimétricas, características da região holandesa, causando formas tipográficas com maior tensão visual.

Acredita que, se fossem utilizados mais tipos portugueses a nível nacional, isso contribuiria para a construção de uma identidade tipográfica nacional muito mais vincada. Enfatiza também o facto de ser muito mais simples contactar com um designer de tipos nacional para um projeto local.

Aliás, trabalhando diretamente com um type designer português, tem a possibilidade de fazer exatamente aquilo que é preciso e o designer português, tendo conhecimento da cultura portuguesa, irá introduzir algumas componentes que não fazem parte da visão de um *type designer* de outro país. (Sousa, 2013)

Miguel Sousa refere que a característica distintiva dos seus projetos é a preocupação com o desenvolvimento de alfabetos não latinos. A nível pessoal, esse cuidado ficou já evidente no tipo *Calouste*, por ter incluído uma versão em arménio.

Há uns anos atrás era mais o aspeto tecnológico. Nós estávamos na frente no que respeita a fazer fontes *OpenType*, fazer fontes com *features* e fazer fontes com um grande *character set*. Agora acho que outras *foundries* já estão a esse nível, ou até no que respeita a essa componente acho que já passaram. Eu acho que, neste momento, estamos à frente de outras *foundries* ao nível dos alfabetos *non-latin*. (Sousa, 2013)

Reconhece que, no panorama nacional, assim como no internacional, existe um reduzido número de mulheres dedicadas ao design de tipos. No entanto, estranha que assim seja, até porque a percentagem de mulheres face aos homens a nível de estudantes de design de tipos deve ser muito equilibrada, mas o mercado de trabalho não espelha essa realidade. Especula que as mulheres talvez não estejam tão interessadas nas questões mais técnicas e de programação.

Miguel Sousa reconhece grande importância nas plataformas digitais existentes para a distribuição e divulgação de tipos, cumprindo a sua função de potenciar a venda. Porém, alerta para novos modelos, como o adotado pelo Google Fonts. Agrada-lhe o facto de um utilizador poder ter acesso a uma biblioteca maior de tipos de letra de forma gratuita, mas pensa que isso poderá fazer com que os mesmos desvalorizem o trabalho dos designers de tipos, destruindo, «em parte, o mercado comercial das fontes» (Sousa, 2013). Apesar dos benefícios destacados, o modelo de negócio do Google Fonts causa-lhe alguma reserva. «Eles não dizem que as fontes foram pagas e que a razão porque elas são grátis é porque permitem o desenvolvimento de outros serviços que são pagos» (Sousa, 2013).

Miguel Sousa não tem certezas sobre as vantagens, interesse e necessidade de uma plataforma de divulgação dos trabalhos dos designers de tipos nacionais, quer nacionalmente, quer internacionalmente. Receia o baixo tráfego de uma plataforma tão específica. Na sua opinião, tal plataforma faria mais sentido se fosse inserida na temática mais vasta e abrangente do design.

Porém, pensa que a melhor forma de promover o trabalho dos autores portugueses é através de plataformas como o MyFonts, ou da visualização dos tipos em uso. Como alternativa mais eficiente, sugere uma publicação em livro para celebrar uma década e dar a conhecer os autores mais influentes.

Considera que uma plataforma que agregue os seus tipos e de outros autores poderia ajudar a aumentar a visibilidade do seu trabalho e reforçar o conhecimento dos designers portugueses, embora refira que essa necessidade já foi, em parte, resolvida com plataformas como o MyFonts.

Miguel Sousa mostra-se pouco recetivo a disponibilizar tipos para projetos académicos. Em primeiro lugar, porque pensa que é mais importante para um estudante aperceber-se do valor dos tipos de letra que já tem no computador, em vez de procurar novos<sup>44</sup>. Para além disso, julga que disponibilizá-las gratuitamente faria com que os estudantes não tivessem a noção do trabalho associado à elaboração de um tipo de letra, assim como dos custos envolvidos. Considera que os estudantes só conseguem valorizar esse processo quando procuram desenvolver um tipo de letra: «Não há outra maneira» (Sousa, 2013).

Para Miguel Sousa, a falta de gosto generalizada na sociedade portuguesa é indicado como o fator que mais condiciona a ampliação da cultura tipográfica nacional. «Tem a ver com as empresas, as pessoas e os líderes verem que é importante pagar por design e investir em design. Design não pode ser considerado «fazer bonecos», ou desenvolvido por «sobrinhos com jeito para fazer logos»...» (Sousa, 2013).

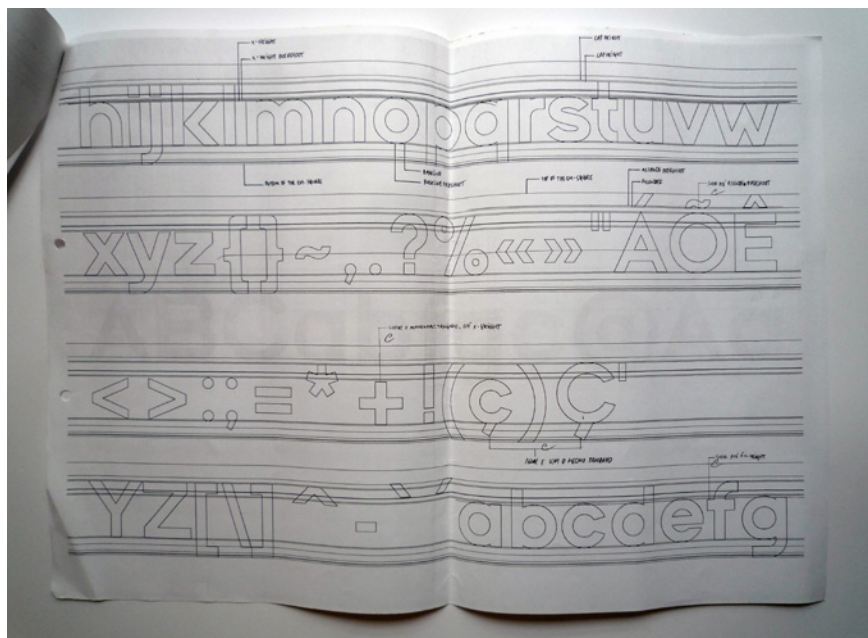
44 Daí a relevância que atribui ao seu projeto de final de curso *Guia de Tipos*. Esta opinião, de que os estudantes deveriam preocupar-se em saber trabalhar mais com os tipos que já dispõem no computador, é também partilhada por Mário Feliciano.

## 2.7 Ricardo Santos

Ricardo Rodrigues dos Santos nasceu em Lisboa, em 1976. Na mesma cidade, concluiu o Curso Tecnológico de Design de Comunicação pela Escola de Ensino Artístico António Arroio, em 1997, e licenciou-se em Design Visual pelo Instituto de Artes Visuais, Design e *Marketing* (IADE), em 2004. Em 2009, para ampliar e reforçar os seus conhecimentos no design de tipos, rumou a Barcelona, onde obteve o mestrado em Tipografia Avançada pelo Centro Universitário de Design e Arte de Barcelona (EINA), pertencente à Universidade Autónoma de Barcelona.

Iniciou a sua carreira profissional como designer gráfico e ilustrador em ateliês, desenvolvendo projetos mais institucionais e em agências, onde «a envolvimento gráfica dos projetos e os próprios clientes têm objetivos mais comerciais» (R. Santos, 2013). Em 1997, colaborou com Rogério Taveira no estúdio T-Raso, em Lisboa, em projetos de diversas áreas: ilustração, design gráfico e design multimédia. Aí teve oportunidade de desenvolver os seus primeiros tipos de letra [fig. 4.105]. De 1998 a 2006 colaborou com a Espectro e, em 2007, com a Santa Fé Associates. Trabalha atualmente como designer de tipos *freelancer* e é professor na Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha (ESAD.CR), desde 2008, onde leciona Tipografia nos cursos de licenciatura e mestrado. Em 2011-12 a sua atividade docente expandiu-se também para o ensino da disciplina de Caligrafia e Tipografia no Centro de Arte e Comunicação Visual – Ar.Co, em Lisboa.

Fig. 4.105 Ricardo Santos. Impressão de teste do tipo *Minimal* para o projeto *Insectos*, 1997.



Desde 1997 que vem desenhando tipos de letra, numa atividade que define de «criação e interpretação da comunicação oral para um meio e suporte visual, com um forte carácter linguístico e estético» (Santos, como citado em *Tipograficamente*, 2005, para. 4), mas só em 2000 estabeleceu a



sua fundição digital – Vanarchiv – difundido o seu trabalho de forma mais ampla. Integra o coletivo internacional Tiponautas desde 2011, juntamente com o designer espanhol Luis Alonso e o designer argentino Charlie Zinno<sup>45</sup>.

Em 2013, juntamente com os designers e professores nacionais Aprígio Morgado e Rúben Dias, fundou o coletivo Tipos das Letras. O projeto nasceu através do desenvolvimento da régua RUHA Stencil. A necessidade de criar uma ferramenta pedagógica para o ensino do design de tipos deu origem ao projeto RUHA, um escantilhão projetado para a exploração de formas de letras que também compartilha o propósito da construção de mensagens.

O interesse pela tipografia e pelo desenho de letras iniciou-se na Escola de Ensino Artístico António Arroio onde aprendeu a desenhar letras em grande formato para fotocomposição, para posteriormente serem reduzidas, com professores como Vítor da Silva. No entanto, o primeiro contacto com o desenho de tipos digitais deu-se no Curso de Desenho de Tipos de Letra lecionado por Mário Feliciano no IADE, em 2001.

Desde então tem mantido uma atualização constante de conhecimentos que se espelham nas diversas formações complementares e específicas que ao longo dos anos tem realizado<sup>46</sup>.



Fig. 4.106 Ricardo Santos.  
Tipos Boom Regular e RS-01.

Os movimentos *punk* e *new wave* marcaram a sua juventude, como aliás se constata nas suas criações de tipos de letra iniciais, como as não publicadas *Boom*, desenvolvida em 1997, *RS-01* de 1998 [fig. 4.106], *Miltron* de 2000 ou na *Zeit Geist*, desenvolvida por encomenda para uma banda gótico/industrial, em 2000. Porém, e como influências mais significativas no seu trabalho, aponta o funcionalismo geométrico e elementar do design alemão da Bauhaus, o construtivismo russo, o design holandês, inglês, suíço e francês. Em 2000, recorda a frequência do *Workshop* de Impressão com Carateres Móveis por Jorge dos Reis, na Ar.Co, em Lisboa, como um momento importante. No mesmo ano, marcou presença, pela primeira vez, numa conferência internacional de tipografia – a Typo Berlim. Essa experiência contribuiu substancialmente para o desenvolvimento do seu gosto pela tipografia e pelo desenho de letras:

<sup>45</sup> Recentemente, o designer argentino Charlie Zinno, deixou de pertencer ao coletivo Tiponautas.

<sup>46</sup> Para uma listagem completa, consulte-se a ficha individual presente no Anexo D.

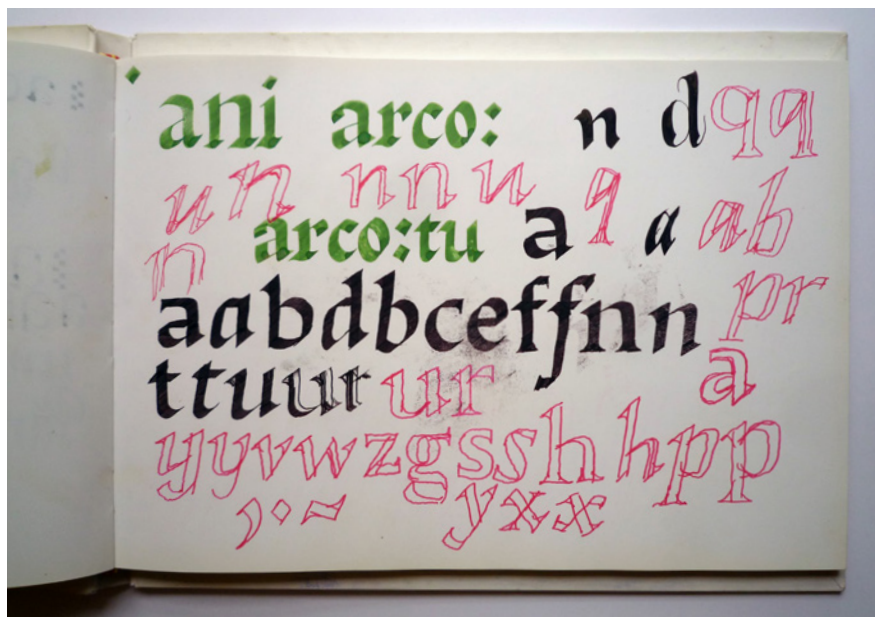
(...) foi talvez quando realmente vi que era aquilo que eu gostava. Era a área em que eu tinha interesse e contacto... ia ver várias conferências que, obviamente, me influenciaram muito. O Gerard Hunger, o Erik Spiekermann, o Neville Brody, foi um ano espetacular. Os Underware, o Carlos Segura da T26, da América... foi algo muito geral, muito global. (R. Santos, 2013)

Enquanto autores de referência, admira o trabalho dos clássicos como Francesco Griffo, Fournier, Fleischman e Goudy. Entre os contemporâneos destaca Fred Smeijers, Matthew Carter, Bram de Does, Gerard Unger, Erik Spiekermann (Tipograficamente, 2005) e Jonathan Hoefler (Planche, 2007).

O processo de trabalho no desenvolvimento de tipos de letra de Ricardo Santos é evolutivo, variando consoante os projetos, não possuindo «um método fixo ou pré-estabelecido» (Santos, como citado em Tipograficamente, 2005, para. 10). Contudo, em entrevista ao blogue Typeforyou.org, em 2007, refere que a maior parte das ideias para novos tipos de letra são concebidas recorrendo ao esboço em papel [fig. 4.107-4.116]. Como refere:

Tanto posso começar com um desenho de caligrafia no papel e depois ser transposto para o digital, como há outras coisas que começam diretamente no digital, não quer dizer que não estejam aqui já algumas diretrizes ou ideias na cabeça. É variado porque também é uma forma de eu explorar vários caminhos, processos. Nem todos os tipos têm a mesma forma de serem desenvolvidos. Há coisas que é inevitável ter que se desenhar, quando o projeto do tipo de letra é mais caligráfico. Tenho tentado sempre variar, para não me desgastar muito, porque é um processo cansativo. (R. Santos, 2013)

Fig. 4.107 Ricardo Santos. Página de um dos cadernos de esboços com diversas representações de letras. A verde e preto, testes efetuados com marcadores de ponta larga. A vermelho, a interpretação a caneta dos contornos da modulação criada.



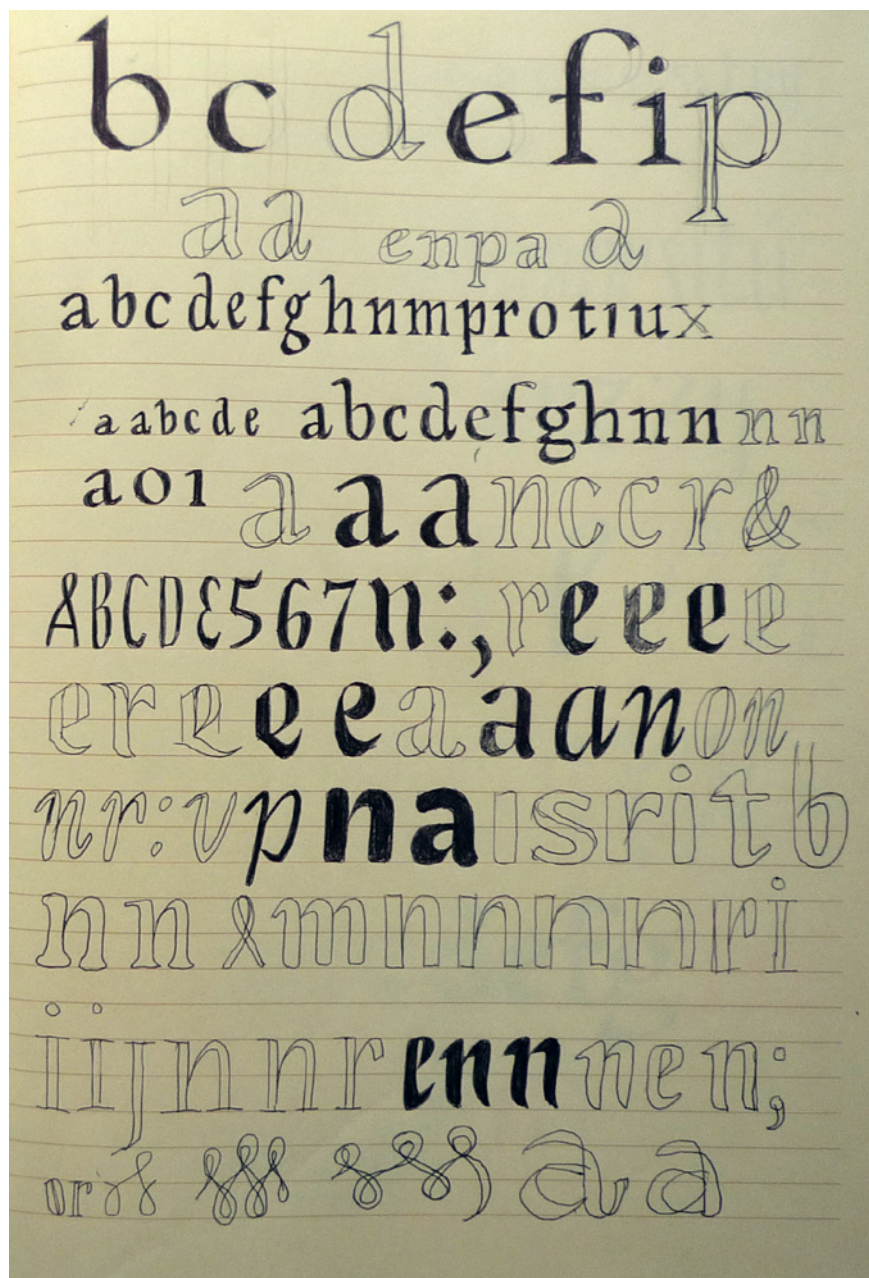
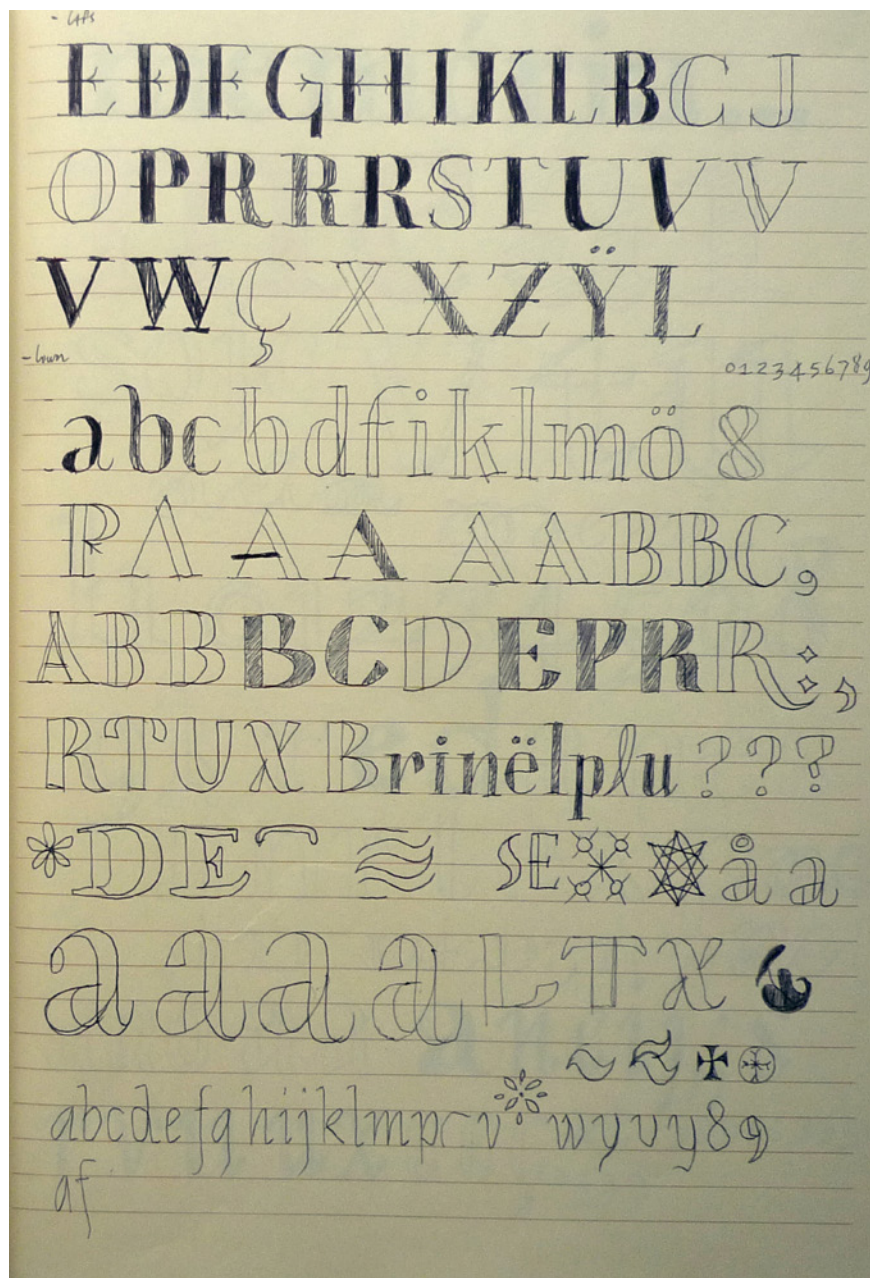


Fig. 4.108 Ricardo Santos.  
Página de um dos cadernos  
de esboços com diversas  
representações de letras.



Fig. 4.109 Ricardo Santos. Página de um dos cadernos de esboços com diversas representações de letras e ornamentos.



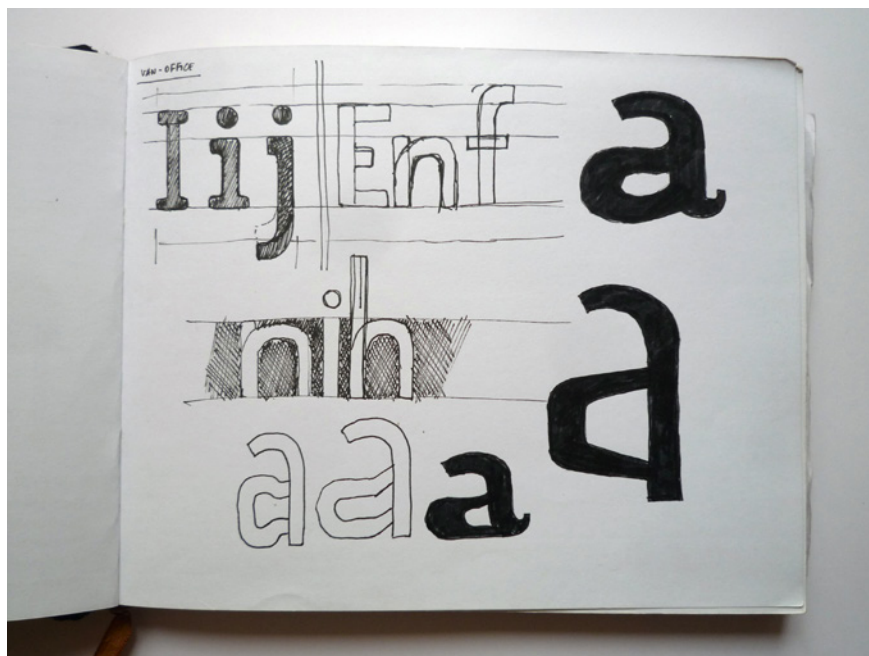


Fig. 4.110 Ricardo Santos.  
Esboços para o tipo *Van Office*.



Fig. 4.111 Ricardo Santos.  
Esboços para o tipo *Tramuntana*.

Fig. 4.112 Ricardo Santos.  
Página de caderno de esboços  
para o tipo *Focus*.



Fig. 4.113 Ricardo Santos.  
Página de caderno de esboços  
com colagens de testes  
impressos do tipo *Focus*.







Fig. 4.114 Ricardo Santos.  
Algumas páginas do caderno  
de esboços.

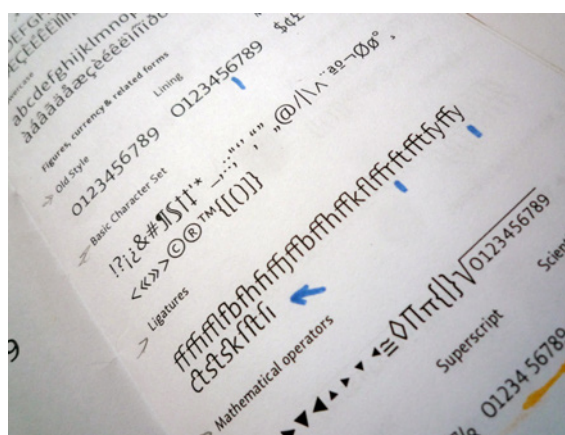
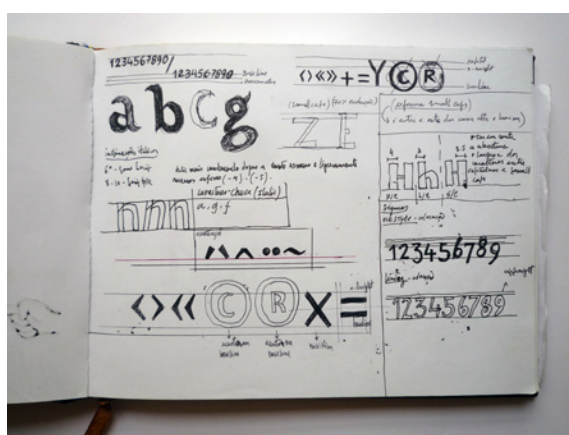


Fig. 4.115 Ricardo Santos. Em cima, caderno de esboços com testes e anotações da fonte *Lisboa Regular*. Em baixo, página de caderno de esboços com apontamentos e decisões de desenho. Em baixo, à direita,

prova impressa do primeiro espécime do tipo *Lisboa*.  
Anotações do autor para os pormenores a corrigir.

Em termos de etapas no desenvolvimento de um tipo de letra, salienta a importância de uma fase inicial de pesquisa de referências, propósito, estilo e função, ainda antes dos primeiros esboços e posterior desenho no computador. Inicia normalmente pelo desenho da caixa baixa: «é onde eu sinto o *feeling*, mais ou menos a expressividade da letra, se me agrada ou não» (R. Santos, 2013). Quando o desenho lhe parece cuidado e a dimensão do projeto o justifique, divide-o por pesos extremos para poder ser desenhado por *Multiple Masters*. Após desenhar a caixa alta e caixa baixa, desenvolve todos os caracteres acentuados, sinais e caracteres básicos. Segue-se a etapa de espaçamento geral,  *Kerning* e a fase de testes final: «imprimir, testar em diferentes *softwares*, criar aplicações gráficas para realmente testar em uso» (R. Santos, 2013).

Normalmente trabalha em vários projetos em simultâneo e desenvolve-os, maioritariamente, *a solo*. Inicialmente, confessa não ter tido a capacidade para criar *encodings*<sup>47</sup> mais complexos, passando a utilizar o que a Fountain lhe indicava. Atualmente, já se sente perfeitamente à vontade com estas questões mais técnicas como, por exemplo, a programação de *OpenType features*. Porém, admite nunca ter sentido necessidade de aplicar o *hinting*.

Publicou o seu primeiro tipo comercialmente através da MyFonts. Isso levou-o a inteirar-se de todas as questões legais respeitantes à venda de tipos, algo que considera estar «longe para quem começa a desenhar» (R. Santos, 2013), até porque foi necessário acautelar os diferentes mecanismos legais e perceber quais funcionam melhor por continentes, antes de implementar a sua própria licença e conduta de venda.

Ricardo Santos considera que a evolução da tecnologia condicionou e continua a condicionar o desenvolvimento do seu processo de trabalho. Salienta principalmente o uso de tecnologias como *Multiple Master*, que permite o desenvolvimento mais rápido, através de interpolação de pesos, ou de ferramentas como o *MetricsMachine*, que ajudam a acelerar o processo de trabalho no desenvolvimento de pares de  *Kerning*, ou ainda o uso de pequenos *scripts* para desenvolver os versaletes, por exemplo.

Iniciou o desenho de tipos digitais recorrendo ao *Fontographer* e, atualmente, utiliza o *FontLab*. Ao nível de ferramentas mais específicas, usa o *Superpolator*, o *Prepolator*, o *MetricsMachine* e *RMX*.

Do seu percurso profissional enquanto designer de tipos, Ricardo Santos destaca a popular *Lisboa* e a inicial *Van Condensed*, até 2010.

47 O processo de codificação (*encoding*) converte a informação a partir de uma fonte em símbolos, para comunicação e armazenamento. Para mais informações, consulte-se: Haralambous, Y. (2007). *Fonts & Encodings: From Advanced Typography to Unicode and Everything in Between*. Sebastopol, CA: O'Reilly Media.

*Lisboa*, autoproposto por Ricardo Santos inicialmente para a revista *Palavras*, da Associação dos Professores de Português de Portugal, é o seu tipo de letra mais popular. Para a crescente popularização da *Lisboa* contribuiu o facto de ter sido escolhida, logo no ano do seu lançamento, como uma das fontes favoritas do prestigiado *website* Typographica, em 2005, entre outras publicações e menções<sup>48</sup>.

Desenvolvido desde 1999-00, mas apenas publicado em 2005 pela fundição digital Fountain, trata-se de um tipo de letra sem serifa humanista, especialmente concebido para ser utilizado na composição de textos e garantir uma boa performance em corpos reduzidos [fig. 4.117-4.118].

A sua designação é fruto da natural relação do autor e da sua família com a cidade. Tendo passado a infância em Belém, junto aos Jerónimos, as influências familiares, locais e do património histórico e cultural da cidade foram o mote para o posterior desenvolvimento de elementos iconográficos que incorporou na versão *Dingbats*. Nesse sentido, considera que a fonte contribuiu para uma maior promoção e valorização do nosso património. No espécime por si publicado intitulado *Lisboa Humanist* (Santos, 2006), expõe detalhadamente todo o processo de desenvolvimento, apresentando as várias variantes e versões desenvolvidas: *Lisboa*, em 2000; *Lisboa Sans*, desenvolvida entre 2003-04; *Lisboa Sans Condensed*, em 2004; *Lisboa Slab*, desenvolvida entre 2004-05; *Lisboa Dingbats*, *Lisboa Sans Book* e *Lisboa Swash Italic*, entre 2000-06.

O tipo *Lisboa* resultou de uma mistura de duas tipologias distintas: na caixa alta é visível a origem formal dos tipos sem serifa, de origem grotesca. Para a caixa baixa foram introduzidas características semicaligráficas presentes nas famílias de origem humanistas. A primeira opção foi efetuada com o intuito de tornar as letras menos distrativas e decorativas, portanto, mais versáteis em termos de utilização. O contraste entre traços é médio e o eixo de modulação é ligeiramente inclinado para a esquerda. A altura-x é ampla e as contraformas abertas contribuem para o aumento da legibilidade dos caracteres em corpos mais reduzidos. A sofisticação técnica é reforçada com o uso de incisões (*ink traps*) para prevenir o alastrar da tinta. As proporções são ligeiramente condensadas, dado o propósito editorial, potenciando uma maior economia de espaço, para além das formas dos caracteres se mostrarem equilibradas em termos visuais. A introdução de detalhes semicaligráficos, surge como um complemento estético e funcional, com terminais em gancho e remates mais subtis de origem curva, visível na perna do R e na cauda do Q. Por um lado, torna o tipo mais legível e, por outro, confere-lhe

48 Ainda em 2005, o tipo *Lisboa Sans* de Ricardo Santos surgiu publicado no *FontBooklet nº 1*, editado pela FontShop; no catálogo *Fountain Type Foundry*. Malmö, Suécia. pp. 7-10/27. ISBN: 91-975701-1-7; Marconi Lima publica uma entrevista com Ricardo Santos no seu blogue – Tipograficamente; Em 2006, surge mencionado no *Reports from the Country Delegates 2005/2006*, publicado pela Association Typographique Internationale (ATypI), p. 35; Em 2007, é novamente entrevistado por José Bártolo para o blogue Reactor e por João Planché para o blogue Typeforyou. Para mais informações, consulte-se a ficha individual no Anexo D.



um aspeto mais clássico. Ricardo Santos admite que hoje em dia, quando pensa em ampliá-la para outros alfabetos, essa intenção caligráfica poderá ser o detalhe que ajude nessa expansão multicultural.

A variante *Lisboa Sans*, desenvolvida entre 2003-04, manteve as proporções e a estrutura da inicial *Lisboa*, porém numa abordagem mais rígida, perdendo os terminais em gancho, embora não perca totalmente os detalhes humanistas. A simplicidade formal desta versão garante-lhe um bom funcionamento na leitura de corpos pequenos.

Na versão *Lisboa Dingbats* foi incluída uma série de símbolos, elementos decorativos, parêntesis e setas que proporcionam uma maior gama tipográfica em termos de aplicação desta fonte.

Na família tipográfica *Lisboa* podemos ver diferentes estilos e abordagens sobre o mesmo esqueleto, desde sem serifa a serifa grossa (*slab*), de texto a *display*, de itálico a *swash*, de regular a condensado, de caixa baixa a versaletes [fig. 4.119-4.121]. Todas estas variações criam uma maior flexibilidade e soluções para os diferentes tipos de necessidades gráficas (Planche, 2007). Para além disso possui um conjunto extenso de ligaturas, vários conjuntos de algarismos, caracteres especiais, setas, parêntesis e símbolos, tornando-a uma família muito versátil do ponto de vista do design editorial, por exemplo.

Atualmente o tipo suporta linguisticamente um mapa de caracteres mais vasto contando com versões para além do alfabeto latino, como o cirílico e o grego. Em estudo está uma versão em hebraico e ainda outra em tâmil, sistema linguístico do sul da Índia, norte e leste do Sri Lanka.



Fig. 4.116 Ricardo Santos. Página de caderno de esboços com símbolos e ornamentos para o tipo *Lisboa*.

Fig. 4.117 > Ricardo Santos. Espécime do tipo *Lisboa*. Reprodução do espécime lançado pela Fountain, 2009.

☛ Alfama ☛ Baixa ☛ Bairro Alto & Estrela ☛ Belém ☛

# Monserate



*pequeno peixe grelhado*

Uma garrafa Vinho Verde, obrigado!

## *On the Tejo*



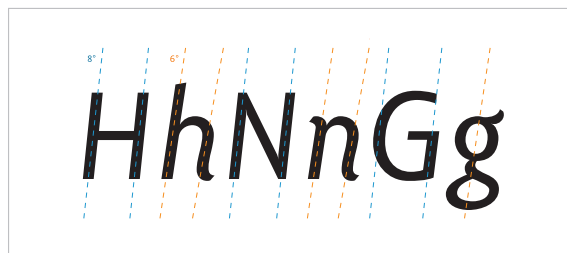
## City of Tiles 1594



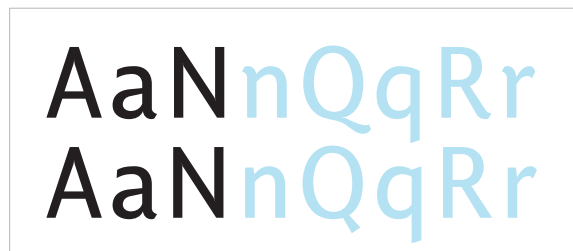
Sample correction - 2004



Italic Skew



Lisboa / Lisboa Sans



Weights



Weights



The italic version is narrower than upright version

Contrast in the characters

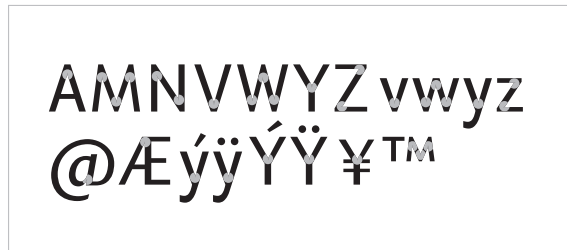


The characters possess medium contrast

Hook Terminal



Ink traps



Ligatures

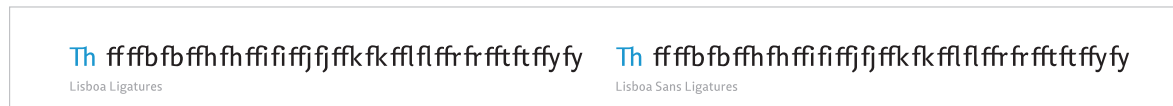


Fig. 4.118 Ricardo Santos.  
Detalhes do tipo *Lisboa*.  
(Adaptada do espécime *Lisboa*  
*Humanist Sans*, lançado pela  
Fountain, 2005, p. 5)



Fig. 4.119 Ricardo Santos.  
Pesos e mapa de caracteres  
do tipo *Lisboa Condensed*.

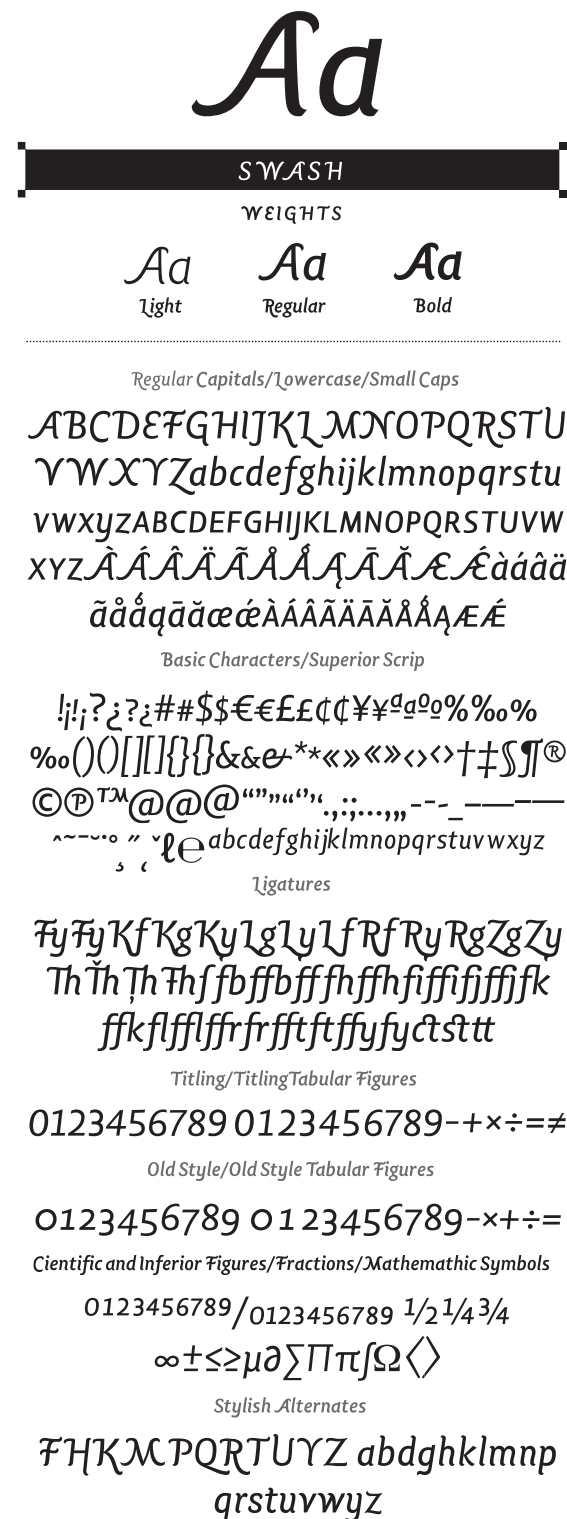


Fig. 4.120 Ricardo Santos.  
Pesos e mapa de caracteres  
do tipo *Lisboa Swash*.

Fig. 4.121 > Ricardo Santos.  
Páginas, em tamanho real, do  
espécime do tipo *Lisboa*. Variante  
*Lisboa Slab*.  
(R. Santos, 2006, pp. 12; 15)



## LISBOA SLAB



ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
 !?&@%\*~'~°~  
 ®©™ø™«»«»...—“”„  
 0123456789 0123456789  
 1/2 1/4 3/4 1321 - x + ÷ = % ‰ # \$ € ¢ £ ¥ § ¨ ∞ ± ≤ ≥  
 Ω μ ∂ ∑ ∏ π ∅ ∫ √ ∇ = Δ ^ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞

dāāāāāqāācċd'ēēēēēēēēēgǧīīīīīkīlīlīlīnīnī  
ṛóòòòòōōōŕŕŕššššt'ttūūūūūūūūūyÿÿÿzẓẓȚȚ  
ĂĂĂĂĂĂĂĂĂĈĈĈĐĐÊÊÊÊÊÊÊÊÊĞĞĞİİİİİ  
İKĲLĲLĲNÑÑÑÑÓÓÓÔÔÔØØØŔŔŔŠŠŠŞŞŞŞŢŢ  
ÚÚÚÚÚÚÚÚÚÝÝÝÝÝÝÝÝÝÆÆThæctfffbffiff  
f̂f̂f̂fĥfîfîfîfîfk̂fk̂f̃fĩf̃fr̃fr̃ft̃ft̃ff̃fỹf̃ỹæst̃tt̃

A collection of hand-drawn symbols on a dark background. The symbols include a large question mark, an exclamation mark, a vertical bar with a horizontal crossbar, a circle with a horizontal crossbar, and a large 'E' with a dot. There are also several small circles and a small 'y' shape.



IGNOSCERITIS CAUSAS IMPORTUNAM SOLUM ANIMO ETIAM DECERDI VOLUPTATE ♣ GRAVITATE TERRAE  
 ~~~~~

# Thessalonicens

~~~~~

## Producta omnia

Videmus mecum amovebo ulciscendi quisque gravitate illos

Thessalonicens munire vastitate incuria domos.

## Militaris Romanvs

Galliae properversae quibus nobis nunc reia

Minus etiamsi dicerem meo maxime autorem, utilitate singule  
 IMPORTUNAM LOCUS DICENDA SEMPER

Potissimum detrahendi sint profecto hoc maxime rei publicae dixit meus virum cum tum

## SYRIAM MACEDONIAMQUE



EUROPAE DISCTIS CIVILIS OPERISS STUDEMUS VERBI FUNDAMENTA SALIMUS DESIGNAT 1966

Quattuor nobis partes nunc fidem publicam popoli Romani  
 possimus consules quibus uno sententias provinciae lege illi.

Gabinium verborum gravitate esse notandos solum habeo voluptate, necesse sentire utilitate communi erga cum publicae parva paulo ut.

## DILIGENTISSIMOS & SIHIL ABIECISSE ET MORTAL

Praecipuum decernadae nobis sunt dubitare mittos publicae  
 Civitate fidelissimam ministros

0123456789 0123456789

# 1976

Sententiam dicerem  
 detrahendi sint viru  
 conscripti salutem  
 communi universam

## Ministros questum

Libidines praetereo quarum vastitat forgeni

## OCEANO ATLÂNTICO

Thessalonicens conspicias hoidies

Confessiones illum doctorem plerum que verum etiam nihil in

## INTULERUNT

Urbana modom iustum intulerunt gentes plurimorum, quae  
 propter. Tharaeciis distincta notata pace et victoriis munita.

Consules propeversae rei dictas duae dubitare nunc

## SUPERBISSIMO MAGNO

Tuebamur vexata pecuniam interea porturium

## Fidelissiman cohortis misit

# Satellites

Dyrrachinorum hostilem vectigal posteaquam egentibus quos  
 videoture legatos cupiditatum suarum. Huic et diligentissimos  
 libera civitate contra leges nunci senatusque iuris senatusque.

✧ ADMINISTRATUR ✧

Truecamesto arbarent et tiquerem vetratendi, sint ven scriptorium salutem communi universam

*Van Condensed* foi um tipo autoproposto, desenvolvido inicialmente por Ricardo Santos ainda no período de influência funcionalista da Bauhaus. Das várias *Van* (alcunha de infância) desenvolvidas com o propósito de utilização em design corporativo, *Van Display*, *Van Book*, *Van Old Style*, *Van Office*, *Van Dingbats*, *Van Expanded* e *Van Condensed*, considera a *Van Condensed* a versão «mais limpa e a mais funcional» (Santos, 2013). Tratou-se de uma versão condensada de um tipo sem serifa, com perfil geométrico desenvolvido para sinalética. Em entrevista ao blogue tipograficamente, Ricardo Santos refere:

Depois de ter participado em alguns projectos de sinalética senti a necessidade de desenvolver, pessoalmente, um tipo de letra e uma base gráfica para pictogramas, de forma a usar em futuros trabalhos. Assim surgiu o tipo de letra «Van» em 1998, que foi o meu primeiro tipo de letra sem serifa, com um perfil geométrico, tal como a versão dos *Dingbats* (pictogramas e símbolos gráficos). (Santos, como citado em *Tipograficamente*, 2005, para. 8)

Desenhado entre 1998-04 [fig. 4.122-4.123], *Van Condensed* conta com três pesos (*light*, regular e *bold*) e respetivas variantes oblíquas, para além de uma versão *Dingbats*. Todos os pesos possuem conjuntos de algarismos alinhados para serem usados com a caixa alta e desalinhados para uso em caixa baixa. *Van Condensed* apresenta um desenho com baixo contraste e a inclinação do eixo é nula dada a estrutura linear, rígida e geométrica do traçado. A altura-x é média, aproximando as relações de proporção entre minúsculas e maiúsculas e os extensores são alongados. Existe também uma diferença de proporção entre a altura das ascendentes, ligeiramente superior à altura das letras maiúsculas, detalhe importante na distinção da forma da palavra, dado o propósito de aplicação em sinalética. Contribuindo para essa mesma finalidade, está o uso de formas condensadas bem proporcionadas e contraformas amplas. O acabamento das formas dos caracteres, tanto nos terminais como nos enlaces é arredondado, conferindo-lhe um aspeto amigável. O carácter g, pelo seu laço aberto, o M pelo ápice que se encontra na zona de cintura não descendo à linha de base e a cauda do Q que nasce da estrutura ovalizada principal em formato reto são algumas das características distintivas deste tipo [fig. 4.124].

Em 2015, o tipo foi ampliado para aglutinar, para além do alfabeto latino, o cirílico, adotando a designação de *Van Condensed Pro*. Engloba um conjunto bastante desenvolvido de características *OpenType*, como versaltes, diacríticos, algarismos elevados (sobrescritos) e descidos (subscritos), ligaturas (*standard* e *discretionary*), algarismos não alinhados para texto e alinhados, para além de uma variante de algarismos tabulares, alinhados e desalinhados.

Desenvolvida para funcionar em conjunto com o *Van Condensed* destaca-se ainda a fonte *Van Dingbats*, lançada em 2004, para completar a família com um conjunto de pictogramas e símbolos propícios para sinalética.



Fig. 4.122 Ricardo Santos.  
Página do caderno de esboços  
com apontamentos para o  
desenvolvimento do tipo *Van*.

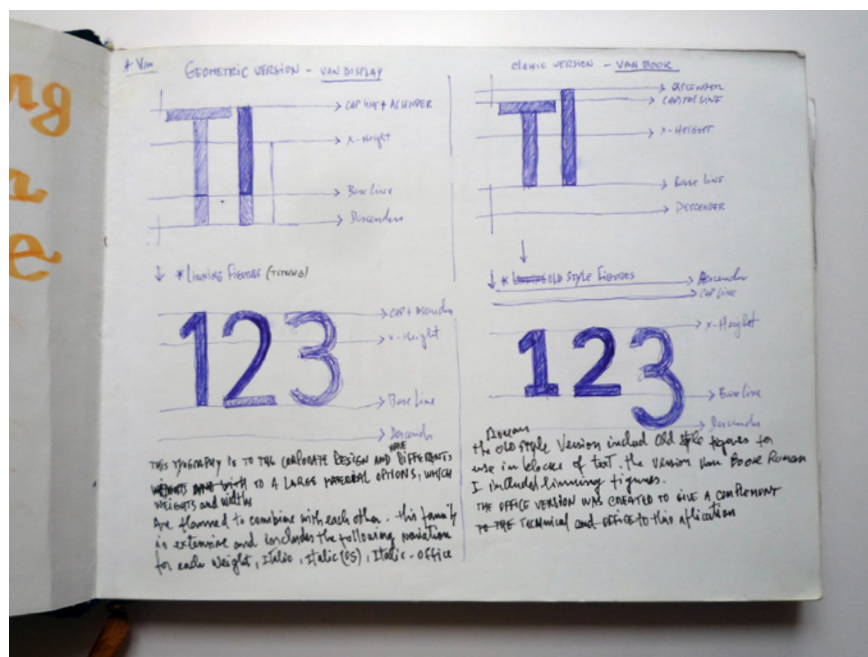




Fig. 4.123 Ricardo Santos.  
Teste de impressão da fonte  
*Van Condensed Medium*.











## INTRODUCTION



Van Condensed is a sans serif typography with a geometric style and the first drawings were done in 1998 but its only now finnish and disponible. In this moment the Van condensed have three weights and a Dingbat version: Light, Regular, Bold, all of them with an oblique version. For each weight you have OSF (Old Style Figures) to use with lowercase letters and LF (Lining Figures) with capitals. The letters have a low contrast and the proportion of x-height is medium, the ascenders and descender strokes are long which improve some leading. This letters don't have any stress between thick and thin strokes because they have a geometric and linear structure.

COMPONENTS	
	
Type	Dingbats

DETAILS		
		
Low Contrast	x-height is medium	Ascender is tall

POSTURE	
	
Van Plain	Van Oblique

WEIGHTS		
		
Light	Regular	Bold

FIGURES	
	
Old Style	Lining

# EXERCITATION

---

## aliquip consequat

---

23.0045+42.126=65.1305

---

## ULLAMCORPER SUSCIPIT LOBORTIS

---

14.472+89.356=103.828

---

LIGHT 9 PT.

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nuncummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquip ex ea commodo consequat.

LIGHT 8 PT.

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nuncummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquip ex ea commodo consequat.

LIGHT 9 PT.

Duis autem vel eum iriure dolor in hendrerit in vulputate velit ess molestie consequat, vel illum dolore eu feugiat nulla facilisis at vero eros at accumsan et iusto odio dignissim qui blandit praesent luptatum zzril delenit augue duis dolore te feugait nulla facilisi.

LIGHT 8 PT.

Duis autem vel eum iriure dolor in hendrerit in vulputate velit ess molestie consequat, vel illum dolore eu feugiat nulla facilisis at vero eros at accumsan et iusto odio dignissim qui blandit praesent luptatum zzril delenit augue duis dolore te feugait nulla facilisi.

Ricardo Santos considera média a aceitação dos seus tipos de letra e reconhecimento no mercado nacional, indicando como possíveis causas a crise económica, a falta de divulgação interna e a amplitude do seu próprio trabalho, que terão condicionado o reconhecimento de uma forma mais generalizada.

Relativamente às vendas através de fundições e distribuidores como a Fountain, FontShop, Tiponautas, Linotype, indica não ter uma estimativa linear. No que concerne à sua própria fundição, a Vanarchiv, indica uma média de quatro licenças mensais. Referencia os Estados Unidos da América como o país onde tem mais vendas e aceitação internacional. Na Europa, destaca a Alemanha e Inglaterra como os mais constantes, a Espanha como o mais difícil nas vendas. A nível internacional, refere ainda vendas para a América Latina, Japão e Austrália.

Iniciou o seu percurso com projetos inseridos num período mais experimental, mas que rapidamente se tornou funcional, influenciado pelas próprias necessidades que identificou no exercício da atividade de designer gráfico. Mais tarde, focou-se mais no desenvolvimento de famílias tipográficas com carácter mais tradicional, onde a quantidade de variantes disponibilizadas permite uma maior aplicabilidade e variedade de escolha para o designer que as utiliza. Ricardo Santos considera essa diversificação importante para uma correta aplicação e consequente aumento da procura, distribuição e comercialização. Não possui tipos de acesso livre, referindo que os tipos «tomam-me muito tempo e eu vivo disto» (R. Santos, 2013).

Ricardo Santos preocupa-se com o mercado global. Essas preocupações refletem-se no desenvolvimento de tipos recentes, como o *Aircrew*. Embora o tipo ainda não tenha sido publicado, surge como a primeira tentativa de «começar a alargar multilinguisticamente» (R. Santos, 2013). Para além do alfabeto latino, desenvolveu o cirílico e o grego. Refere ainda que a preocupação com estes usos internacionais é uma aposta recente e futura. Atualmente, dispõem desse alargamento as famílias *Lisboa* e *Van Condensed*.

Ricardo Santos considera positivo o impacto da democratização da tecnologia no acesso e uso dos tipos de letra, porém receia a maior desacreditação ou desvalorização do que são as letras. Ainda assim, refere que toda esta revolução tecnológica é «completamente humanista» (R. Santos, 2013), não só pela difusão de conhecimentos, mas também pela variedade de opções disponíveis.

Refere a falta de regularidade na divulgação impressa dos tipos nacionais e do design em geral, em jornais e em revistas. Sublinha a extinção do Centro Português de Design e admite que essa falta de divulgação possa estar diretamente relacionada com o estado geral da economia.

Fig. 4.124 < Ricardo Santos. Páginas, em tamanho real, do espécime do tipo *Van Condensed*. (R. Santos, 2004, pp. 2-3)

Questionado quanto à sua percepção relativa à identidade das suas criações, Ricardo Santos, pensa que os seus tipos não evidenciam de forma direta traços da cultura portuguesa, à exceção dos pictogramas da *Lisboa Dingbats*, para os quais se inspirou nas influências manuelinas e nos elementos simbólicos relacionados com o mar.

«A ideia que eu tenho do gosto não é bem português, mas talvez latino, não geral, mas da caligrafia e da manualidade» (R. Santos, 2013).

Indica o gosto pelo detalhe e uma certa sensualidade formal como características nacionais, patentes desde a filigrana de Viana do Castelo aos padrões dos azulejos. No entanto, não as reconhece tanto assim nos seus tipos. No entanto, Peters descreve da seguinte forma o caráter da *Lisboa*:

*Lisboa is elegante and stylish, with a dash of Southern sensuality. It sets smoothly, is very pleasant to read, and is just idiosyncratic enough to make it stand out. I prefer the 'regular' to the Sans as it possesses more zest and reveals its Latin temperament better*<sup>49</sup>. (Peters, como citado em Santos, 2006, [verso da capa])

Refere ainda como fator negativo e constante o isolamento geográfico do centro da Europa. «Os processos e novos estilos tipográficos chegavam tardiamente» (R. Santos, 2013). Indica como influência histórica e cultural relevante, embora em épocas diferentes, as ligações a França, Itália, Alemanha, Inglaterra e Espanha.

Ricardo Santos menciona que se fossem utilizados mais tipos portugueses a nível nacional, contribuiria para a construção de uma identidade tipográfica nacional, mas também sustenta que a cultura não é estanque e que «fazem parte da identidade nacional os estrangeirismos, sempre fizeram» (R. Santos, 2013). Refere, porém, que em casos específicos onde exista uma necessidade de afirmar os produtos de caráter português numa perspetiva mundial, os tipos nacionais possam ser uma mais valia.

Ricardo Santos afirma existir atualmente pouca diferença entre os seus projetos e os projetos de outras empresas, quer no mercado nacional, quer internacional. Tal como os seus pares, possui um conjunto de tipos de letra diversificado argumentando que todos trabalham o design de tipos para editorial em ambas as tipologias, com serifa e sem serifa. Aponta, porém, diferenças significativas na qualidade final dos produtos. Nota-se a falta de tipos de cariz mais histórico ou revivalista, talvez numa tentativa de afastamento do trabalho de outros autores nacionais que reconhece como competentes nessa área, como Mário Feliciano ou Dino dos Santos. Fator diferenciador continua a ser o desenvolvimento de versões *dingbats* associadas às suas famílias de tipos.

49 TL «Lisboa é elegante e tem estilo, com um traço de sensualidade do Sul. Compõe-se suavemente, é muito agradável de se ler, e é idiossincrático o suficiente para se destacar. Eu prefiro o 'regular' ao Sans pois possui mais entusiasmo e revela melhor o seu temperamento latino.»

Reconhece que, no panorama nacional, assim como no internacional, existe um reduzido número de mulheres dedicadas ao design de tipos. Estranha esse facto até porque a mulher tem «uma capacidade de detalhe muito maior do que o homem e de organização...» (R. Santos, 2013) e interesse.

Questionado sobre que importância atribui às plataformas digitais existentes para a distribuição e divulgação de tipos, Ricardo Santos reconhece a sua importância cumprindo a função de potenciar a venda.

Atribui à plataforma do Google interesse pela variedade de tipos disponibilizados para uso *on-line*, pela oportunidade que deram a designers menos conhecidos de se lançarem nessa aventura, mas também refere como vantagem uma maior aposta na otimização desses tipos para ecrã. Sublinha ainda o potencial mercado de utilizadores que, sem fins comerciais, pretendem usar um tipo diferente no seu blogue, por exemplo.

Ricardo Santos considera existirem vantagens, interesse e necessidade de uma plataforma de divulgação dos trabalhos dos designers de tipos nacionais, quer nacionalmente, quer internacionalmente. Como afirma: «Todo o mercado está cada vez mais global e é nisso que temos que olhar e pensar» (R. Santos, 2013). Considera que a plataforma é a proposta mais oportuna, exequível e eficaz para a divulgação dos seus tipos e restantes autores nacionais. Curiosamente sugere que seria interessante a criação de um distribuidor nacional, à imagem da Village, para o mercado internacional.

Pensa que uma plataforma que agregue os seus tipos e de outros autores pode ajudar a aumentar a visibilidade do seu trabalho e reforçar o conhecimento dos autores portugueses. Acrescenta a possibilidade de uma maior compreensão do panorama geral, ganhando todos com isso.

Como referiu Amado (2008, para. 44): «Ricardo reforça a ideia de investir no capital nacional, uma forma de não só o valorizar profissionalmente, mas também manter vivo e em circulação o investimento económico.»

Ainda sobre a utilização dos seus tipos em projetos académicos, Ricardo Santos mostra-se recetivo à sua utilização, tendo-os disponibilizado em vários momentos.

Ricardo Santos sublinha a importância de criação e divulgação de conhecimentos nesta área, criando uma massa crítica que permita valorizar e divulgar as nossas criações a nível internacional. A esse propósito, indica o Encontro de Tipografia como algo de muito positivo na ampliação da cultura tipográfica no nosso país. «Era isso que faltava, juntarmo-nos, organizarmo-nos, conhecermo-nos e trocarmos ideias, porque era isso que realmente faltava» (R. Santos, 2013).

## 2.8 Rúben Dias

Rúben Reis Dias nasceu em Leiria, em 1978. Licenciou-se em Design Visual pelo Instituto de Artes Visuais, Design e *Marketing* (IADE), em 2002.

Em 2004, passou pela Bauhaus, embora sem uma ligação direta ao design de tipos. Em 2009, frequentou o curso intensivo de design de tipos da prestigiada Universidade de Reading, na procura de ampliar e consolidar conhecimentos com professores como Gerry Leonidas, Gerard Unger e Fiona Ross. Em 2015, concluiu o doutoramento pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, com a tese *Tipos de letra do século XVIII na Impressão Régia: design e desenvolvimento de uma interpretação histórica*.

Ainda durante o curso, começou a trabalhar numa gráfica e em agências de publicidade. Em 2002, trabalhou em *webdesign*, numa empresa de informática.

Foi assistente de Paulo Silva, enquanto bolseiro no IADE, de 1998 a 2002, período do qual destaca a sua ligação forte à tipografia. Colaborou ainda com a associação Experimental.

Desde a faculdade que procurava explorar a tipografia nas suas diversas vertentes, o que o levou a criar uma oficina de caracteres móveis, montada com o intuito de compreender uma série de questões de natureza técnica, estética e concetual. Efetuou um *workshop* com Jorge dos Reis, quando já tinha na sua oficina um prelo e vários armários com tipos.

Em 2003, colaborou com os Coyote Designers, ateliê que trabalhava muito na área cultural, em particular com a Gulbenkian. Após o seu encerramento, começou a trabalhar por conta própria. No seu portfólio, enquanto ItemZero, encontra-se uma forte presença de projetos gráficos ligados à arquitetura por conhecimento e afinidade. Os seus principais projetos foram desenvolvidos para clientes como a Fundação EDP, Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual, Centro Cultural de Belém, Ordem dos Arquitetos, Arquitecto Gonçalo Byrne, Aires Mateus & Associados, GJP Arquitectos e Proap.

Recorda a ATypI, em 2006, como um evento relevante em termos tipográficos e onde o seu tipo *Oban* esteve exposto no âmbito das *Jornadas Atypicas*.

Do ponto de vista do design de tipos, para além dos vários projetos para novos tipos de letra, ainda não publicados, tem desenvolvido consultoria técnica para ateliês de design, como Silva!Designers ou a agência Brandia Central, com quem colaborou, sob a direção criativa de Hélder Pombinho, no aperfeiçoamento técnico, produção de glifos, espaçamento e *kerning*, para a *Euro 2012 Font*, de 2010 [fig. 4.125].

Atualmente leciona na ESAD.CR, gere o ateliê ItemZero, participa do coletivo Tipos das Letras e dedica-se também à realização de *workshops*<sup>50</sup> de design de tipos, mas também de tipografia tradicional na sua oficina – Tipografia Dias.

50 Para uma listagem completa, consulte-se a ficha individual presente no Anexo D.





Fig. 4.125 Rúben Dias.  
Tipos Euro 2012 Font e Medro.

Gosta de atribuir o interesse inicial pela tipografia e pelo desenho de letras ao fascínio que nutriu por um catálogo da Letraset que o seu pai possuía. Copiava essas letras com papel vegetal e decorava as capas dos livros quando começou a ter Educação Visual, por volta do quinto ano de escolaridade, longe de pensar que algum dia ia estudar as próprias letras. Retomou esse gosto quando, no primeiro ano no IADE, começou a ler mais sobre design para a cadeira de *Lettering*, mas apenas no terceiro ano se sentiu mais à vontade para desenhar letras, após ter lido *Letters of Credit* de Walter Tracy e aprendido de forma autodidata *on-line*. Refere que já nesse ano iniciou o desenvolvimento do que viria a ser o tipo *Taca*, tendo procurado, junto de Paulo Ramalho, Mário Feliciano e Jorge dos Reis, por *feedback* para esse projeto.

Rúben Dias não consegue reconhecer influências claras nos seus tipos, até porque considera que os tipos que vai fazendo são muito diversificados, não havendo um fio condutor.

Recorda a viagem a Roma para assistir à ATypI, ocasionalmente efetuada no mesmo avião com Mário Feliciano, em 2002, como um momento fundamental:

Passado duas horas de chegar a Roma, estava sentado à mesa com o Matthew Carter, com o Erik Spiekermann, não me recordo agora quais eram os restantes nomes, mas eram estes nomes que eu lia nos livros. Estava ali sentado e sentia-me uma formiga ali ao lado deles a beber uma cerveja, mas estava absolutamente extasiado... (Dias, 2013a)

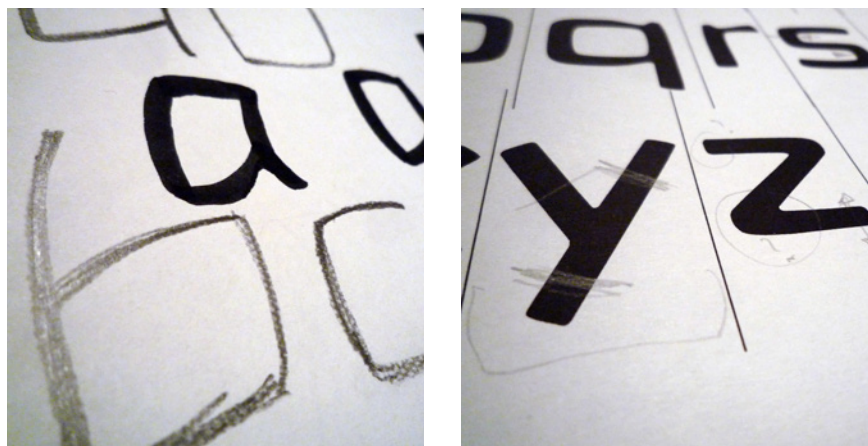
Destaca o elevado nível das conferências, que «consequia acompanhar absorvendo» e considera que esse encontro foi fundamental na busca de novas referências e contactos.

Enquanto autores de referência, admira o trabalho de Bram de Does, Fred Smeijers e Jonathan Hoefler, para além de denotar um certo fascínio pelo trabalho da Font Bureau.

O processo de trabalho no desenvolvimento de tipos de letra de Rúben Dias é, quase sempre, motivado por um projeto de design mais vasto. «Acho que todos os meus tipos começam por um projeto qualquer em que eu não quero usar nenhum tipo que já exista, porque quero desenhar essa letra e acho que posso acrescentar alguma coisa àquele projeto» (Dias, 2013a). Assim, por exemplo, quando desenha um logótipo, desenvolve inicialmente o desenho dos caracteres que necessita para o efeito e, apenas quando se justifique, avança para a criação completa de um tipo. Portanto, não existe um modelo muito predefinido quanto aos processos ou letras pelas quais começar, resultando sempre das necessidades do projeto, como aconteceu com o tipo *Medro Open Type*, de 2008 [fig. 4.125] ou *Arco Open Type*, de 2009, desenvolvido para a identidade corporativa do Ar.Co.

Foram desenhados alguns caracteres porque eram necessários para aquele logótipo. A partir daí, é que eles foram declinando para os outros caracteres, avançando de forma bastante casual e não necessariamente primeiro o a, depois o b, ou como é normal, o a, o, n e v (nas minúsculas); depois, vão-se declinando dali as letras que se assemelham formalmente a estas. Seria um processo ideal, o que não é o caso, normalmente. (Dias, 2013a)

Fig. 4.126 Rúben Dias. À esquerda, esboços a marcador e lápis. À direita, teste impresso, com anotações do autor, para o tipo *Oban*.



No entanto, afirma que a fase inicial, através do esboço manual de alguns caracteres, é a mais interessante pela procura e exploração formal [fig. 4.126]. Na *Taca*, porém, admite ter passado muito rapidamente para o digital a partir da letra O. Os seus projetos mais recentes, ainda não publicados, começam com esboços à mão. Talvez aqui tenha existido uma dupla influência. A influência do próprio tempo, isto é, a influência digital ainda no IADE e a passagem para uma fase de maior maturação do próprio trabalho levaram-no a voltar ao desenho enquanto ferramenta de pensamento. Após ter um conjunto ainda limitado de caracteres desenvolvidos digitalmente, testa-os recorrendo à ferramenta AdhesionText, desenvolvida por Miguel Sousa. Todavia, refere que prefere trabalhar com textos reais em detrimento de simulações, até porque:

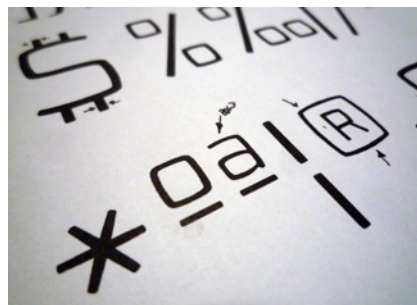
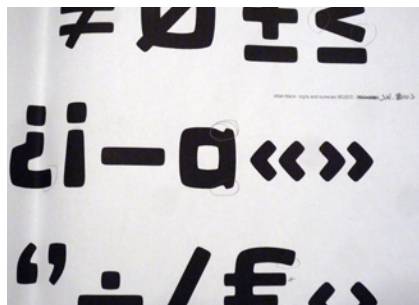
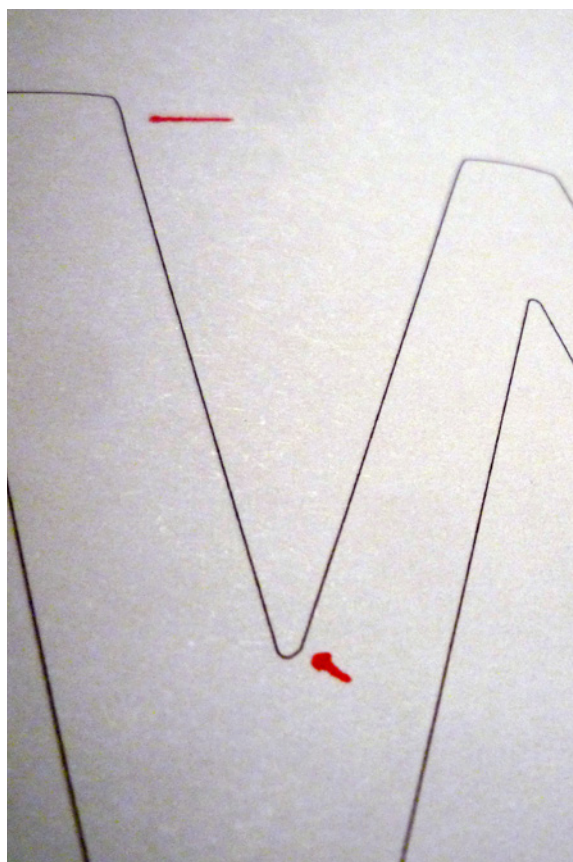


Fig. 4.127 Rúben Dias.  
Tipo *Oban*. Testes impressos  
e anotados para correção.



O *dummie text*, como o *Lorem ipsum* e afins, é um pouco falso porque as línguas possuem sequências de palavras que variam muito do *Lorem ipsum*, que tem por base o latim. A língua inglesa possui normalmente palavras muito mais curtas que a portuguesa ou a alemã. (Dias, 2013a)

Normalmente, trabalha em vários projetos em simultâneo e, embora os tenha desenvolvido *a solo* prefere, cada vez mais, trabalhar em equipa. Admite partilhar tarefas, especialmente a parte mais técnica (mas também a criativa), como os *kernings* ou os *hintings*, recorrendo a especialistas maioritariamente nacionais para terminar um projeto, até porque não aprecia programação e, gerindo um gabinete de design de comunicação, não dispõe do tempo que gostaria para se dedicar em maior profundidade ao design de tipos: «o *type design* acaba sempre por ficar para quando der» (Dias, 2013a).

Publicou o seu primeiro tipo comercialmente através da Fountain Type Foundry, em 2012. O contacto com a Fountain, de Peter Bruhn, surgiu por intermédio de Ricardo Santos, que já por lá havia publicado a *Lisboa*. Inicialmente, abordou também Zuzana Ličko, da Emigre, que se mostrou interessada no tipo, ainda na ATypI de Roma, em 2002. Porém, quando decidiu publicá-la, a Emigre estava a mudar o foco para tipos para texto. A Linotype mostrou também algum interesse no projeto, mas Rúben Dias achou que o seu tipo se perderia numa grande biblioteca de tipos. Assim, a dimensão da Fountain pareceu-lhe reunir as melhores condições para esse lançamento.

Rúben Dias considera que, no design de tipos, a evolução da tecnologia condicionou inevitavelmente e continua a condicionar o desenvolvimento do seu processo de trabalho.

Parece-me claro que o suporte, a técnica, influencia o produto. E o digital permite-nos não só os undos, o ajuste e a criação das *Multiple Masters* dando-nos uma flexibilidade e, ao mesmo tempo, fidelidade absolutamente estúpida para criar versões, que não sendo *copy/paste* da anterior ou automático para gerar outras versões, permite uma consistência que era impensável quando se faziam as punções de cada carácter para cada corpo. Claro que é como as medalhas, há sempre duas faces, coisas boas e «más», mas muito mais boas que más. Eu acho que a questão do digital é claramente um ponto que nos influencia a todos, em particular nesta parte técnica. Cada vez é mais exigente com o *OpenType*, os *alternates* e os *old style figures*, então aí claramente isto tem uma influência decisiva no construir dos tipos, que não é só desenhar a letra. Um tipo é como o desenvolver de uma «máquina»: é um sistema, não é só umas letras desenhadas e pronto, depois há o espaçamento, há o facto de elas funcionarem e funcionarem sempre da mesma maneira. É uma estrutura que é concebida para funcionar e para ser usada, não é um fim em si mesmo, como um poster ou um livro. (Dias, 2013a)

Salienta também que a aprendizagem das tecnologias necessárias ao desenvolvimento dos tipos, aliada ao «brutal aumento de exigência», são os principais motivos por que recorre a ajuda para finalizar os seus tipos. «Quando comecei a desenhar a *Taca*, agarrava no *Fontographer*, desenhava 250 caracteres e está feito. Atualmente, pede-se muito mais, mais caracteres numéricos, mais *alternates*, muito mais...» (Dias, 2013a).

Iniciou o desenho de tipos digitais recorrendo ao *Fontographer* e, posteriormente, ao *FontLab*. Atualmente, começa a interessar-se pelo *RoboFont* e pelo *Glyphs*. Ao nível de ferramentas mais específicas, como o *Superpolator*, o *Prepolator*, ou mesmo todos os *softwares* que permitam através da programação a aceleração da produção, admite subcontratar ajuda a especialistas.

Do seu percurso profissional enquanto designer de tipos, destaca o *Taca*, recentemente publicada.

*Taca*, lançado em 2012, por ocasião do III Encontro de Tipografia<sup>51</sup>, anteriormente nomeada *Oban*, teve a sua génese numa proposta académica. No IADE, quando Rúben Dias era ainda aluno de Pedro Albuquerque, professor que recorda com elevada estima, foi-lhe proposto que criasse uma identidade corporativa, à qual adicionou a criação de um tipo de letra [fig. 4.128].

Começou por um querer desenhar tipos para perceber como é que é, o que é isto, como é que se desenha, como é que se relacionam os pesos, como é que se cria uma relação entre os pesos e como é que estas coisas funcionam. (Dias, 2013a)

Foi este mesmo projeto, ainda sem qualquer tipo de preocupação com a sua publicação, que o levou a abordar especialistas, como Paulo Ramalho, Mário Feliciano ou mesmo através do fórum Typophile, onde acabou por conhecer Ricardo Santos.

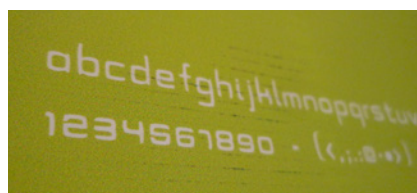
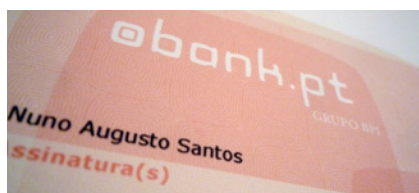


Fig. 4.128 Rúben Dias. Projeto académico de identidade corporativa para um banco. Tipo de letra original desenvolvido pelo autor.

Dos projetos iniciais da *Oban* [fig. 4.129–4.130] até ao seu lançamento como *Taca*, o seu desenho foi naturalmente evoluindo. Em 2012, passado mais de uma década, quando Rúben Dias pretendia definitivamente publicar a *Oban* deparou-se com a existência de outro tipo de letra com a mesma designação levando-o a alterar o nome para *Taca*, após sugestão de um amigo.

*Taca* foi inspirada na forma arredondada dos ecrãs dos televisores dos anos 60. Com uma construção sem vértices, as letras possuem formas quadrangulares, algo entre um quadrado e um círculo (*squircle*). Esta característica distintiva confere à *Taca* uma forte personalidade tanto em tamanhos para texto como em tamanhos *display*. Com uma altura-x generosa, ascendentes e descendentes curtos, terminações perpendiculares ao próprio traço que contrastam com a rigidez do desenho, conferindo um registo mais descontraído, *Taca* adapta-se muito bem à composição de títulos. As letras, quadrangulares, formam palavras legíveis e compactas. Em corpos reduzidos, demonstra ser extremamente discreta e funcional. As contraformas amplas ampliam a sua legibilidade em corpos pequenos. A simplicidade, abertura e quadrangularidade da forma da *Taca* faz com que se adapte muito bem às grelhas de píxeis dos ecrãs. As semelhanças formais com o tipo *Eurostile*, que Aldo Novarese desenvolveu nos anos 60, advêm da influência procurada no período. «Mas enquanto a *Eurostile* é um tipo frio, rígido e de

51 O III Encontro de Tipografia, organizado pelo investigador deste estudo, decorreu na Biblioteca Municipal Almeida Garrett, no Porto, de 5 a 6 de outubro de 2013.

Mais informações em: <http://www.esmae-ipp.pt/3et>





Fig. 4.129 Rúben Dias.  
Página espécime do tipo *Oban*.  
(Adaptada de <http://goo.gl/qUwNY9>)



Fig. 4.130 Rúben Dias.  
Cartaz para o Concurso de Jovens Criadores'08. Tipo *Oban*.



construção mecânica, a *Taca* transmite uma leveza e organicidade quase plástica» (Dias, 2013b, para. 1).

A família *Taca* é constituída por cinco pesos: *Extra Light*, *Light*, *Regular*, *Bold* e *Extra Bold*. Possui algarismos alinhados (em dois conjuntos: um para a caixa alta e outro para os veraletes) e desalinhados, a par de um conjunto de caracteres acentuados e caracteres alternativos. Por exemplo, versões alternativas dos caracteres A, E, F, G, J, K, L, M, N, Q, R, V, W, X, Y, Z foram desenvolvidas para manter consistência formal [fig. 4.131–4.132].

O tipo foi lançado com um mapa de caracteres disponível para composição de textos em 41 idiomas distintos.

Fig. 4.131 Rúben Dias.  
Tipo *Oban*. Último grupo mostra  
os caracteres alternativos.  
(Adaptada de R. Dias, 2012, p. 5)

MAXIMUM  
MAXIMUM  
light, extra bold 66 pt

ACQUAINTANCE  
ACQUAINTANCE  
extra light, extra bold 44 pt

A E F J K L M N Q V X Y  
A E F J K L M N Q V X Y  
extra light, light, regular, bold, extra bold 21 pt

Fig. 4.132 > Rúben Dias.  
Página, em tamanho real, do  
espécime do tipo *Oban*.  
(Adaptada de R. Dias, 2012, p. 3)

Televízia ako prostriedok masovej informácie a propagandy plní funkciu informatívno-poznávaciu, výchovno-vzdelávaciu, rekreačno-oddychovú, osvetovú, regulatívnu, direktívnu, hedonistickú ap. Publicistické a umelecké diela nielen šíri, sprostredkúva, ale predovšetkým podnecuje,

regular, extra light 11 pt

# SMOOTHNESS

bold 51 pt

# squircle

extra bold 92 pt

Inspiré par le Pantélégraphe de Caselli (1856), le principe du balayage gogole apparaît en 1879, dans un projet de «télélectroscope» de Constantin Senlecq, notaire dans le Pas-de-Calais: un mécanisme de pantographe explore la face arrière d'un verre dépoli sur lequel est projetée l'image d'un objet. Inspiré par le Pantélégraphe de Caselli (1856), le principe du balayage gogole apparaît en 1879, dans

light, bold, regular 5 pt

un projet de «télélectroscope» de Constantin Senlecq, notaire dans le Pas-de-Calais: un mécanisme de pantographe explore la face arrière d'un verre dépoli sur lequel est projetée l'image d'un objet. Inspiré par le Pantélégraphe de Caselli (1856), le principe du balayage gogole apparaît en 1879, dans un projet de «télélectroscope» de Constantin Senlecq, notaire dans le Pas-de-Calais: un

mécanisme de pantographe explore la face arrière d'un verre dépoli sur lequel est projetée l'image d'un objet. Inspiré par le Pantélégraphe de Caselli (1856), le principe du balayage gogole apparaît en 1879, dans un projet de «télélectroscope» de Constantin Senlecq, notaire dans le Pas-de-Calais: un mécanisme de pantographe explore la face arrière d'un verre dépoli sur lequel est

projetée l'image d'un objet. Inspiré par le Pantélégraphe de Caselli (1856), le principe du balayage gogole apparaît en 1879, dans un projet de «télélectroscope» de Constantin Senlecq, notaire dans le Pas-de-Calais: un mécanisme de pantographe explore la face arrière d'un verre dépoli sur lequel est projetée l'image d'un objet. Inspiré par le Pantélégraphe de Caselli (1856), le principe

du balayage gogole apparaît en 1879, dans un projet de «télélectroscope» de Constantin Senlecq, notaire dans le Pas-de-Calais: un mécanisme de pantographe explore la face arrière d'un verre dépoli sur lequel est projetée l'image d'un objet. Inspiré par le Pantélégraphe de Caselli (1856), le principe du balayage gogole apparaît en 1879, dans un projet de «télélectroscope» de

# designet

light 100 pt

# VISAGE

extra light 111 pt

Apesar de o seu tipo *Oban* ter sido distinguido no concurso dos Jovens Criadores, em 2006 (Dias, 2007), e da recém-publicada *Taca* ter sido classificada pelo prestigiado *website* *Typographica* como uma *notable release*, em 2012, no mercado nacional, ainda não possui reflexo dessa aceitação. O mesmo acontece relativamente ao volume de vendas. Dado o recente lançamento do seu tipo através da Fountain, indica não ter ainda dados que permitam a quantificação.

No que concerne à organização da sua biblioteca de tipos, Rúben Dias refere preocupar-se sempre com uma função. Procura sempre que os seus tipos resolvam problemas de forma muito clara e pragmática. Atribui a este resolver problemas a principal diferença que o identifica como designer e não como artista. Ainda não possui tipos de acesso livre, mas é algo que tem pensado, admitindo que gostaria de o fazer em breve, até porque se encontra a desenvolver um tipo «muito engraçado», mas que augura uma fraca prestação de vendas.

Rúben Dias assume não se preocupar com o desenvolvimento de outros alfabetos, como o grego ou cirílico, até porque ainda está a «aprender a domar o alfabeto latino» (Dias, 2013a). Admite, porém, já ter sido contactado para desenhar tipos para cirílico e grego, mas procurou sempre «montar equipa», com nativos ou «pelo menos alguém que tenha experimentado alguma coisa a esse nível» (Dias, 2013a), porque não possui ainda a maturidade necessária para o fazer sozinho. Refere ainda que a preocupação com estes usos internacionais não é algo que o motive neste momento, até porque implicaria um esforço e investimento muito maiores. Atualmente, está mais preocupado em explorar ideias e conceitos, não sendo, para já, uma aposta sua o desenvolvimento de grandes sistemas tipográficos.

Rúben Dias considera positivo o impacto da democratização da tecnologia no acesso e uso dos tipos de letra, mas receia a menor consciencialização que poderá trazer a um utilizador inexperiente. Como refere: «o facto de qualquer pessoa ter acesso a um programa de paginação e a uns tipos de letra permite fazer verdadeiros atentados àquilo que podia ser um objeto gráfico» (Dias, 2013a). Teme, portanto, o inundar do mercado com tipos de letra «sem sentido». Pensa também, a esse propósito, que cada um é livre de escolher adquirir ou não tipos de letra, mas é muito claro quando refere: «Eu investi tempo para desenvolver os tipos e acho que devo ser ressarcido do investimento que fiz» (Dias, 2013a).

Refere a falta de meios de comunicação para divulgar o trabalho dos designers de tipos nacionais. «Não temos praticamente revistas de design a não ser uma ou duas revistas de teoria, que também não puxam o mercado, que são absolutamente direcionadas para a teoria e o mercado em geral não as procura» (Dias, 2013a). Critica a falta de investimento na divulgação do design em geral, indicando que, no que concerne à tipografia e ao design de tipos em Portugal, a crítica escrita é inexistente. Refere ainda ter vontade

de começar a escrever criticamente no seu blogue<sup>52</sup>, algo que iniciou com alguns projetos seus, em jeito de autorreflexão, mas retrai-se perante o contexto nacional, que considera muito conservador, reagindo muito mal à crítica.

Pensa que os seus tipos não evidenciam de forma direta traços da cultura portuguesa, até porque «somos influenciados de uma forma global» (Dias, 2013a). No entanto, sente-se, em certa medida, atraído pela cultura gráfica portuguesa, através das abordagens de designers como Sebastião Rodrigues ou Victor Palla.

Gosto de observar aquelas capas e vou colecionando esses livrinhos e, em alguns casos particulares, sente-se que há ali alguma coisa que é nosso. Mas a verdade é que, não havendo uma tradição de desenho de tipos em Portugal, sempre se usou tipos de fora, creio que será muito diminuta a influência da cultura portuguesa no atual desenvolvimento de tipos. (Dias, 2013a)

Não se atreve a explicar como se caracterizam esses traços nacionais, mas considera que «há pequenos traços, há um pequeno jeito que é curioso» (Dias, 2013a).

Considera difícil estabelecer-se, no século XXI, uma unidade, uma identidade tipográfica nacional, até porque «estamos constantemente a ser influenciados e, de uma forma generalizada, sempre importámos tipos» (Dias, 2013a). Sustenta que «temos uma história mais de tipos importados do que tipos originais, portanto, essa identidade nacional não será dos tipos em si mesmos, quando muito poderá ser da composição» (Dias, 2013a). Identifica algo entre o *lettering* e o desenhar de caracteres na segunda metade do século XX, mas para além dessa referência, não crê que se consiga estabelecer uma identidade nacional.

Rúben Dias refere não ter ainda um volume de trabalho que lhe permita equiparar-se a outras empresas ou mesmo ao mercado internacional. Pensa necessitar ainda de algum distanciamento para poder aperceber-se de alguma continuidade. Indica, porém, a característica que talvez distinga os seus tipos dos demais, como a procura de uma solução muito particular para um problema específico.

Reconhece que, no panorama nacional, assim como no internacional, existe um reduzido número de mulheres dedicadas ao design de tipos. Se no tempo das oficinas e dos caracteres móveis era difícil encontrar mulheres ligadas ao ofício, na atualidade digital já não se encontram essas limitações, porém, o seu número continua reduzido. Especula:

Homens e mulheres pensam claramente de uma forma diferente. Acho piada à forma como funciona a tipografia, desde as gavetas de tipos aos

52 Veja-se: <http://www.rubenrdias.com>

atuais *softwares* de fazer tipos tudo está arrumado em pequenas caixas. Nesse sentido, é uma coisa bastante masculina como forma de pensar e isso, de alguma forma, pode contribuir para esse afastamento das mulheres. (Dias, 2013a)

Reconhece importância nas plataformas digitais existentes para a distribuição e divulgação de tipos, cumprindo a função de gerir o processo de compra e venda, algo que seria impensável para si neste momento, dado o tempo de que ainda dispõe. Critica o Google Fonts, não por disponibilizar gratuitamente os tipos, mas por aceitar, pelo menos numa fase inicial, qualquer submissão, sem grande critério. Pensa que uma empresa da dimensão da Google poderia investir mais na divulgação de tipos com maior qualidade, tornando-os disponíveis também para a comunidade em geral.

Rúben Dias considera existirem vantagens, interesse e necessidade de uma plataforma de divulgação dos trabalhos dos designers de tipos nacionais, quer nacionalmente, quer internacionalmente, porque é a forma mais globalmente abrangente de reunir informação, «que só pode ajudar este pequeno contexto» (Dias, 2013a).

Questionado sobre outras propostas que lhe pareçam relevantes para além da plataforma, Rúben Dias refere que iniciativas como *workshops* a partir dessa mesma plataforma poderiam ser interessantes.

Pensa que uma plataforma que agregue os seus tipos e de outros autores pode ajudar a aumentar a visibilidade do seu trabalho e potenciar o conhecimento dos autores portugueses.

Rúben Dias mostra-se recetivo a disponibilizar tipos para projetos académicos, embora não o tenha feito com regularidade.

Questionado sobre o que nos falta para ampliar a cultura tipográfica, constata que nos falta construir uma consciência geral sobre o que é a tipografia e, de forma ainda mais específica, sobre o que é o design de tipos de letra, *lettering* ou caligrafia. Indica ainda a falta de publicações sobre tipografia, a sua história e intervenientes, constando apenas os importantes manuais dos tipógrafos, mais técnicos, mas com muita informação relevante e, «de uma forma geral, ainda não se ensinam nos cursos de design no nosso país» (Dias, 2013a). Refere ainda que a tipografia começou por fazer parte do programa de outras unidades curriculares como um dos tópicos a abordar e que se começou a ensinar tipografia no ensino superior português de forma autónoma apenas no século XXI.

A meu ver, a primeira coisa a fazer é construir uma consciência tipográfica. Com os Encontros [de Tipografia], com uma plataforma como esta, com *workshops*. Construir uma consciência sobre a importância da tipografia, do desenhar letras e dos próprios tipos. Afinal, tipografia não é só desenhar uns retângulos e uns arcos de circunferência e dizer que isto é uma letra, porque terá, com certeza, problemas graves de leitura e de legibilidade. (Dias, 2013a)

# Tirana Salto Alto Forma Cifra

Fig. 4.133 Rui Abreu. Tipos *Tirana*, *Salto Alto*, *Forma* e *Cifra*, lançados pela T26, em 2006.

## 2.9 Rui Abreu

Rui Filipe Alves Abreu nasceu no Porto, em 1979. Na mesma cidade, licenciou-se em Design de Comunicação/Arte Gráfica pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, em 2003.

Iniciou a sua carreira profissional como *webdesigner* em agências de design e publicidade na Sino, no Porto. Posteriormente, trabalhou na Webdote (grupo Strat) e na View (grupo Wy), em Lisboa. Considera o *webdesign* um trabalho mais técnico e, nesse aspeto, mais parecido com o que vinha desenvolvendo em tipografia.

No início a tipografia é praticamente só técnica, estarmos a lutar contra a ferramenta até conseguirmos desenhar letras sem estar a ser influenciado ou a tentar trabalhar com as ferramentas sem estar a ser influenciado pelas ferramentas... ainda é muito trabalho, ainda é muito tempo que é preciso de aprendizagem. Nesse aspeto, os dois lados, tanto o profissional, como a parte da tipografia que eu fazia em casa, eram os dois muito técnicos, era muito ainda a tentar procurar. (Abreu, 2013)

O interesse pelo design de tipos de letra manteve-se sempre paralelo ao trabalho profissional, por vontade própria, dando lugar aos tipos *Tirana*, *Salto Alto*, *Forma* e *Cifra* [fig. 4.133], que publicou com a T26, em 2006<sup>53</sup>.

The early fonts that were released by T26 in 2006 form the basis of my learning how to design type. I began with a modular approach and with geometrically constructed letters. It was a way of learning about letters, and getting a better understanding of the software.<sup>54</sup> (Abreu, como citado em Middendorp, 2013b, para. 9)

Considera os tipos que lançou durante os seis a oito anos que colaborou com agências de publicidade, como exercícios representativos de uma fase de inocência projetual. O tipo *Catacumba*, de 2008, foi desenvolvido sem qualquer tipo de estudo ou investigação prévia, por exemplo. Interessou-se mais pelo impulso estético, pela atração formal das bifurcações e das formas pontiagudas com ar agressivo, mas ao mesmo tempo simpático, das letras pintadas nas catacumbas da Igreja de S. Francisco, no Porto [fig. 4.134]. O tipo *Foral* [fig. 4.135] foi também desenvolvido numa tentativa erro de exploração técnica, de expansão de um mapa de caracteres, e não por impulso estético. Os seus conhecimentos foram-se consolidando à medida que lançou os primeiros tipos através Fountain Type Foundry. O contributo de Peter Bruhn, um designer de tipos profissional reconhecido, foi fundamental para o seu crescimento.

53 Para uma listagem completa, consulte-se a ficha individual presente no Anexo D.

54 TL «As fontes iniciais publicadas pela T26 em 2006 formam a base da minha aprendizagem sobre como desenhar tipos. Eu comecei com uma abordagem modular e com letras construídas geometricamente. Era uma maneira de aprender sobre letras e de melhor compreender o *software*.»



ESQUELETO DE ALTA  
**Aeternitate**  
 ANTES PODRIDO QUE MAL COMIDO  
**SEPULCRO**  
 Dança Macabra  
*245 fêmeas alinhados*  
**MEU DONHO**  
 Caminhada Onírica



Fig. 4.134 Rui Abreu. Tipo *Catacumba*. À direita, imagem fotográfica onde o autor se inspirou.



**SHE IS NOT DOING ANY WORK**

One morning I delightedly watched him outwit the boss

**DISTINGUISH**

All documents must be kept on your USB-memory stick at all times!

**Blue Friday**

**SALUTE**

For walks we prefer the narrow and winding lane

*425 happy workers*

**Established**

Fig. 4.135 Rui Abreu. Tipo *Foral*.

Acabei por aprender muito. Ele dirigiu-me o trabalho com alguma proximidade. A *Foral* foi a primeira e isso fez com que eu ganhasse um pouco mais de destreza a trabalhar e mais dedicação. Aprofundei muito mais depois de trabalhar com ele, até porque aquilo é quase como se fosse uma galeria curada por uma pessoa que tem um gosto específico e nós estamos a trabalhar para ele. (Abreu, 2013)

Atualmente, considera que os tipos geométricos o têm influenciado muito. Gosta do exercício da geometria e de proporções, de «levar a coisa mais ao estado mais puro» (Abreu, 2013). Rui Abreu refere estar a especializar-se mais no desenho de tipos sem serifa, por oposição a tipos para texto ou decorativos, embora também os possua na sua biblioteca. Em 2008, decidiu criar a sua própria fundição digital, a R-typography, já com o intuito de poder vir a comercializar, sem intermediários, os seus tipos. Desde 2013

que deixou de trabalhar em agências e se dedica a tempo inteiro ao design de tipos, pois considera que só assim se consegue o tempo necessário para a especialização.

(...) nas agências estás a trabalhar para marcas e tens que responder a *briefings* e tens que responder a *timings*, a clientes e, pronto, tens que dançar com essas coisas todas... e às vezes é mesmo dançar. Mas, em tipografia é diferente. Estás a fazer um trabalho mais de artesanato, não é? Solitário. Estás a fazer quase... não é arte, mas estás a fazer uma coisa que tem a ver com a tua maneira de ver o design, a tipografia. Se calhar, mesmo o design em geral tem a ver com a tua visão pessoal, é mais uma expressão própria e isso é muito diferente. No meu caso, eu não respondo a clientes, depois os clientes compram, licenciam as fontes se gostarem, se acharem que é adequado ou não. (Abreu, 2013)

Rui Abreu vê a tipografia como uma das artes menores. Refere as questões funcionais ligadas à legibilidade ou à finalidade de um tipo para texto ou *display* como tendo balizas muito rígidas, assim como todo o lado histórico, das convenções das formas das letras que devem ser respeitadas.

Há isso tudo, mas depois há todo o lado da tua expressão intelectual, de desenhares letras. Acabam por ser, às vezes, um microcosmo da forma como achas que deve ser uma letra ou do modo como deve ser o trabalho gráfico com tipografia. (Abreu, 2013)

O interesse pela tipografia e pelo desenho de letras iniciou-se na faculdade, entre o segundo e terceiro ano. Aprofundou-se no quinto ano, quando teve de desenvolver um projeto anual de design para o qual escolheu criar um tipo de letra. Tratou-se de um projeto experimental, onde tentou mostrar características fonéticas no desenho de letras, recorrendo a influências históricas, a que considera difícil um designer de tipos escapar.

Para além de Peter Bruhn, Rui Abreu recorda como influência importante a formação recente que fez de *AFDK*, com Miguel Sousa, na Typofonderie, em Paris<sup>55</sup>. Foi a primeira formação técnica que fez no primeiro ano em que se dedicou a tempo inteiro ao design de tipos. Anteriormente, confessa não ter tido tempo para agarrar estas oportunidades. Acabou por conhecer de forma aprofundada o processo de desenvolvimento e produção de fontes profissional, para além de contactar com personalidades que sempre admirou como, por exemplo, Jean François Porchez. Enquanto tipos de referência, em 2007, referia ter admiração pelo *Jenson*, pelo carácter humano, *Minion*, pela elegância e *Duc de Berry*, pela beleza (P. Serrão, 2007). Em 2014, em entrevista a Sabine Gruppe, para o Fontblog, refere o tipo *Antique Olive*, de Roger Excoffon, como um dos seus favoritos (Gruppe, 2014).

55 Uma reportagem sobre esta formação pode ser consultada em: <https://typofonderie.com/gazette/post/report-2013-adobe-fdk-workshop-typofonderie/>

O processo de trabalho no desenvolvimento de tipos de letra de Rui Abreu foi-se alterando ao longo dos tempos. Considera o próprio processo de trabalho «quase um projeto de design» (Abreu, 2013), onde deve haver disciplina e organização para se finalizarem os projetos. Para além disso, o processo está sempre em constante evolução, até porque está sempre a ser afinado e a produzir as próprias ferramentas, pequenos *scripts*, que lhe permitirão acelerar ou melhorar processos. Considera, porém, que o seu processo de trabalho se tem alterado porque se tem dedicado com maior profundidade à produção de famílias tipográficas mais extensas, com mais pesos e estilos.

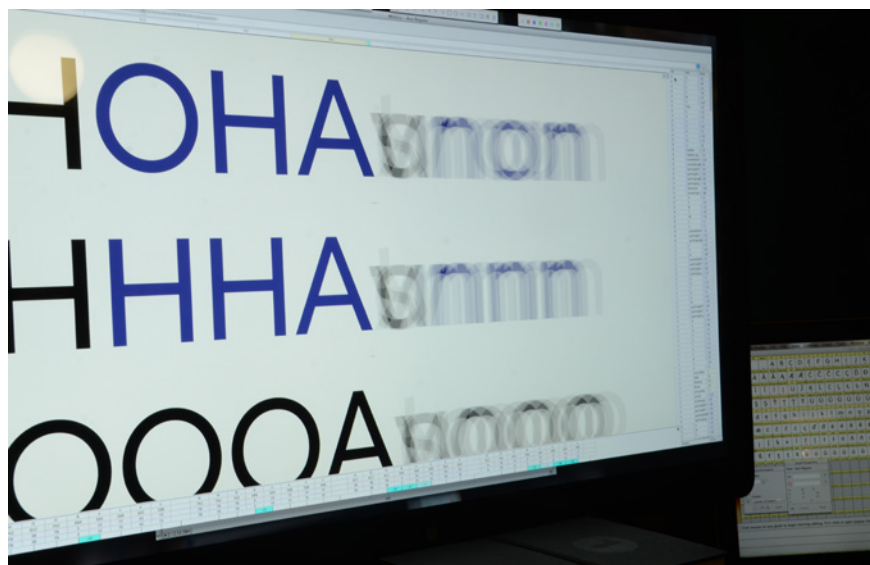


No início do processo, começa por desenhar as primeiras letras, num impulso mais estético [fig. 4.136]. Por norma, desenha logo em vetorial, recorrendo aos desenhos à mão apenas para resolver problemas específicos num carácter, quando não lhe apetece resolvê-los no computador. Reconhece a fase de desenho manual como importante na criação de ideias que permitirão um desenvolvimento mais acelerado de todo o processo digital, pois há que ter ideia da extensão da família para desenhar as letras logo no computador, por exemplo. Quando cria uma família tipográfica grande, desenha os pesos extremos primeiro para, posteriormente, interpolar os restantes. Porém, para além de desenhar a versão mais fina e a mais grossa e interpolar as restantes, tem trabalhado recorrendo a três fontes mestras,

Fig. 4.136 Rui Abreu. Cadernos de esboços. Em cima, desenhos de caracteres lombardos. Em baixo, caderno de esboços e pontamentos para o tipo Azo Sans.

(Fotografias de Rui Abreu)

Fig. 4.137 Rui Abreu.  
Desenvolvimento do  
espaçamento através dos  
carateres de controle  
H, O, n e o.  
(Fotografia de Rui Abreu)



iniciando o processo pelo peso regular ou médio e partindo, depois, para a versão mais fina e mais grossa. Como refere, «é muito difícil interpolares um muito fino e um muito grosso e no meio ficar bem, porque o *bold* tem muitas compensações óticas que, depois, interpoladas com o fino, acabam por tornar o peso do meio esquisito» (Abreu, 2013). Trabalha muito intensamente essas três fontes mestras, demorando meses nesta fase, até que as proporções estejam o mais perfeito possíveis, por forma a não surgirem problemas nas interpolações. Após desenhar os glifos, confere o espaçamento, embora o espaçamento já esteja mais ou menos resolvido na fase do próprio desenho da letra [fig. 4.137]. Como refere, «o branco e o negro são os dois o desenho da letra» (Abreu, 2013). No afinamento do espaçamento podem existir também correções ao nível das próprias proporções das letras, caso uma pareça muito condensada ou aberta. Depois do espaçamento, surge a etapa do *kerning*, que «podia ser feita por outra pessoa, porque o *kerning* é apenas um ajuste de espaço entre pares de letras específicos» (Abreu, 2013). Porém, mesmo considerando que esta etapa poderia ser desenvolvida por outra pessoa, Rui Abreu não subcontrata esta tarefa, desenvolvendo ele mesmo todo o processo. Refere a importância de se desenharem e espaçarem corretamente as letras durante o seu desenho, para que se recorra o menos possível às correções através de *kerning*. Considera, no entanto, necessário proceder a ajustes ao espaço que fica entre as letras maiúsculas e em todas as triangulares sempre que necessário.

Quando estou a fazer o *kerning*, tenho já ficheiros de texto com pares de *kerning* que não posso falhar, tenho que ver sempre aqueles – as aspas com o A, o AV, o AT, essas coisas todas. Pontos finais com números e... isso são ficheiros que eu vou construindo, por isso é que eu digo que o processo de trabalho é quase também um projeto de design. (Abreu, 2013)

Na fase do *kerning*, começa já a programar também algum código *OpenType*. Define classes para o *kerning* e adapta instruções, fazendo com que as codificações efetuadas para o A se apliquem a todos os A acentuados, por exemplo. Na fase de finalização inclui, para além dos testes impressos e da correção de alguma função *OpenType* que não funcione bem, a tarefa do *hinting*. Esta tarefa é semiautomática, recorrendo ao *script* de *autohinting* que é fornecido pela Adobe, incluído no *AFDK*. No caso do *hinting TrueType*, necessário para as *webfonts* que distribui através do Typekit, quase todo o processo é manual e moroso.

Normalmente, trabalha muito intensamente num tipo de letra de cada vez. Por vezes, intercala projetos para conseguir o necessário afastamento e, posteriormente, conseguir aperfeiçoar o projeto inicial. Atualmente, desenvolve o processo na totalidade. Porém, no início, no desenvolvimento do tipo *Catacumba*, por exemplo, contou com a ajuda de Rodrigo Cavazos da Psy/Ops, para a finalização do mapa de caracteres: caracteres acentuados, a produção dos versaletes e do *kerning*.

Publicou o seu primeiro tipo comercialmente, *Tirana*, em 2006, através da T26. Refere a importância do trabalho destas fundições que, para além de divulgarem o trabalho, auxiliam em todo o processo de venda e licenciamento das fontes. Distribui os seus tipos também através de revendedores como o MyFonts, onde considera obter uma boa percentagem de *royalties* em cada venda. No entanto, tem de tratar de todo o processo burocrático da venda, incluindo os próprios termos de utilização, o EULA. Ultimamente, tem investigado e dedicado algum tempo a estabelecer-se como fundição digital, sem intermediários.

Rui Abreu considera que a evolução da tecnologia não condicionou o desenvolvimento do seu processo de trabalho, até porque, desde o início, sempre trabalhou em ambiente digital, com o *Fontographer*. Começou pelo *Fontographer*, por se tratar de uma ferramenta semelhante ao *Freehand*, com o qual trabalhava. Quando surgiu o *FontLab*, o seu processo de trabalho alterou-se porque era permitida a inserção de ferramentas desenvolvidas por outros designers e programadores que as disponibilizavam. Utiliza o *Remix Tools*, de Tim Ahrens, o *Superpolator* e o *UFOSStretch*, a par de outros *scripts* livres que encontra na Internet, mas também se aventura a desenvolvê-los ele mesmo. Criou uma aplicação que permitia medir a quantidade de pixels existentes no espaço negativo de uma letra, por exemplo. Essa aplicação resultou de duas motivações principais: tentar aprender e dominar um conceito complexo através da matemática e otimizar o trabalho, evitando perdas de tempo com processos que podem ser automatizados. No fundo, utiliza todo o tipo de ferramentas que pode integrar no seu processo de trabalho para tornar as tarefas do design de tipos mais facilitadas.

Do seu percurso profissional enquanto designer de tipos até 2010, destaca o tipo *Orbe*, pela originalidade, e o tipo *Gesta* por ter sido aquele que lhe conferiu a independência financeira para começar a trabalhar sozinho e por ter tido algum reconhecimento.

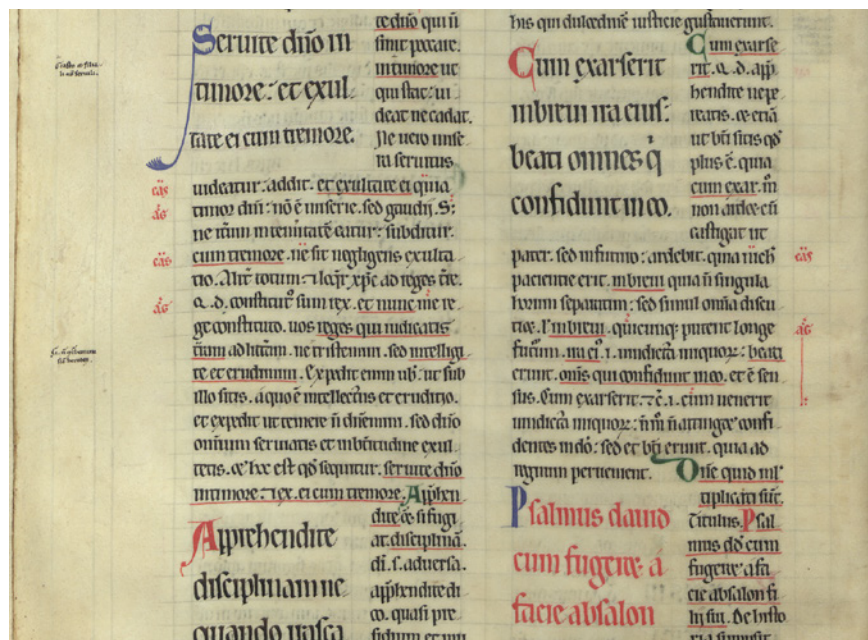


*Orbe*, lançado em 2008, pela Fountain Type Foundry, tratou-se do seu primeiro exercício tipográfico que considera mais consistente, no sentido das barreiras tecnológicas iniciais começarem a ser completamente ultrapassadas e todo o desenvolvimento do tipo ser mais intuitivo.

(...) with Orbe I challenged myself to design the most beautiful letters I could. It's a single display font, and so I wanted to take all the time to achieve the best possible shape for each individual letter. It was with Orbe that I first learned about the importance of the counters of the letters, the «white space» – which is the biggest epiphany I remember having since my first designs.<sup>56</sup> (Abreu, como citado em Middendorp, 2013b, para. 11)

A motivação para o desenvolvimento do tipo *Orbe* resultou da sua vivência na cidade de Lisboa. Os monumentos, museus, livrarias e alfarrabistas que abundam em seu redor tiveram um papel significativo no seu interesse pelas letras medievais (Middendorp, 2013b). Angariou alguns livros cujas capas refletem o gosto pelas letras de estilo lombardo e refere que também se inspirou em imagens de manuscritos medievais, como no *Commentarium in Psalmos*<sup>57</sup>, de Pedro Lombardo [fig. 4.138], para completar o desenho do tipo *Orbe*. A fonte é composta por formas decorativas em caixa alta que se aplicam melhor ao início de textos, como capitulares, ou em pequenos textos.

Fig. 4.138 Fragmento do manuscrito *Commentarium in Psalmos*, de Pedro Lombardo, c. século XIII. (Retirada de BNP: <http://purl.pt/24790>)



56 TL «(...) com o *Orbe* eu desafiei-me a mim mesmo a desenhar as letras mais bonitas que conseguisse. É uma fonte *display* e por isso eu queria ter todo o tempo para atingir a melhor forma possível para cada letra individual. Foi com o *Orbe* que eu aprendi a importância das contraformas das letras, o «espaço branco» – que é a maior epifania de que me lembro ter tido desde os meus primeiros desenhos.»

57 Uma cópia digital dessa obra pode ser consultada em: <http://purl.pt/24790>





Fig. 4.139 Capas de livros com letras de estilo lombardo e gótico, onde Rui Abreu se inspirou para o tipo *Orbe*. (Fotografia de Rui Abreu)

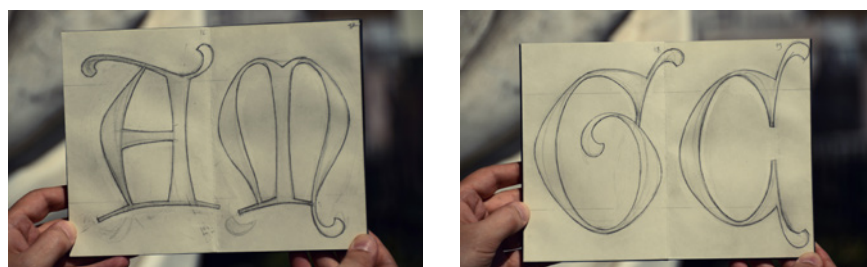


Fig. 4.140 Rui Abreu. Duplas páginas de cadernos de esboços. Desenho de letras de estilo lombardo. (Fotografias de Rui Abreu)

Do ponto de vista formal, refere:

Não foi baseado em nenhum estudo específico, nem sequer foi baseado num estilo. Foi baseado num estilo, mas foi inconscientemente, foi sem querer, e a coisa aconteceu muito naturalmente... Foi um exercício engraçado porque em tipografia tu tens que ter um conhecimento muito grande da história. Por vezes, consegue-se fazer as coisas intuitivamente, quando ainda não sabes, e, às vezes, o facto de não saberes as regras ajuda-te a fazer uma coisa muito boa, ou mais original, porque não estás preso a terminologias. Se tu não sabes que a *blackletter* é assim ou que a letra lombarda é assim ou que a uncial é assim, tu fazes uma mistura daquilo que gostas, não respeitas nada e podes ter a sorte de sair uma coisa interessante. Acho que com a *Orbe* aconteceu um pouco isso. (Abreu, 2013)

Foi precisamente a aparência estranha dessa mistura e a qualidade do desenho, que levaram John Downer, a rever o tipo *Orbe* para o *website* Typographic, em 2009. Porém, e de forma um pouco assaz, crítica o texto introdutório que Rui Abreu escreveu no espécime divulgado, principalmente quando se refere ao tipo *Orbe* como de estilo gótico (*blackletter*), atribuindo as formas das letras ao estilo lombardo e não gótico. Mostra-se igualmente crítico face ao desenho de vários caracteres, tendo em conta o propósito, com

Fig. 4.141 > Rui Abreu. Espécime do tipo *Orbe*. (Adaptada de Abreu, 2008, p. 4)

PORTUS CALE  
 EVOCÁ A BELEZA NATURAL DA  
 CALIGRAFIA  
 & COSMOLOGY &  
 DOURO  
 & PORTUGUESE &  
 PASTELS DE BACALHAU  
 GLOBE  
 BLACKLETTER • EXÓTICA



Fig. 4.142 < Rui Abreu. Mapa de caracteres do tipo *Orbe*. (Adaptada de Abreu, 2008, p. 5)

o qual não concorda – a possibilidade de se escreverem pequenos textos. Para Downer, o tipo *Orbe* serve melhor o propósito de abertura de textos, como capitular decorativa, dado o forte caráter do seu desenho.

A designação *Orbe*, curta e de fácil dicção noutras línguas, alude à forma redonda das letras unciais e capitais lombardas, cuja beleza e expressividade das suas formas dominaram nos manuscritos medievais.

O tipo *Orbe* explora uma mistura de formas de letras resultantes de uma amálgama de influências, desde as capitais romanas às unciais, para permitir a composição de palavras (Villafranca, 2012). Assim, os caracteres são uma mistura de formas em caixa alta e caixa baixa, todas alinhadas pela mesma altura, como se as formas em caixa alta de alguns caracteres evoluíssem pela velocidade do gesto para formas em caixa baixa. P, L e H são letras mais sóbrias, de estrutura mais próxima às capitais romanas, alargando o uso da *Orbe* a pequenas composições de palavras (Abreu, 2008). O alto contraste e o equilíbrio da relação forma/contraforma contribuem para o ritmo e textura agradáveis. Da fonte fazem ainda parte um conjunto de ornamentos e ligaturas [fig. 4.141–4.142].

Disponível no formato *OpenType*, o tipo *Orbe* suporta todos os idiomas centro Europeus. Entre outros prémios<sup>58</sup>, *Orbe* foi reconhecido com o prestigiado TDC2, *Certificate of Excellence in Type Design*, pelo Type Directors Club de Nova Iorque, na categoria de tipos *display*, em 2009.



Fig. 4.143 Rui Abreu. Esboço do carácter m alternativo que acabou por não incluir no tipo *Orbe*. (Villafranca, 2012, p. 378)



Fig. 4.144 Rui Abreu. A preto, os caracteres do tipo *Orbe*. A vermelho, os caracteres alternativos que Rui Abreu desenvolveu, mas que acabaria por não os incluir no tipo *Orbe*.

<sup>58</sup> Em 2011, a fonte *Orbe Pro* alcançou o Prémio de Excelência atribuído pela Communication Arts. No mesmo ano a *Orbe* foi distinguida no concurso Letter.2, organizado pela Association Typographique Internationale (ATypI). Em 2010, a *Orbe* foi selecionada para o Prémio de Design da República Federal da Alemanha (Designpreis Deutschland 2010).

*Gesta*, lançado em 2009, em edição própria e distribuído através do MyFonts, foi muito importante por ter permitido a Rui Abreu a independência financeira para que começasse a trabalhar a tempo inteiro no design de tipos [fig. 4.145-4.148]. O propósito de Rui Abreu foi o de desenhar uma família tipográfica não serifada, multifuncional, simples, neutra e prática, com uma intenção nitidamente comercial, que pudesse ser utilizada em variadas aplicações, editoriais, corporativas e ainda com boa performance em ecrã. Uma das características do tipo *Gesta* para esse fim é demonstrado pelo espaçamento generoso entre letras.

A designação *Gesta* não encontra justificação no tipo de letra em si. Porém, como confidenciou Rui Abreu, é eficaz visualmente, porque contém letras que mostram todo o DNA deste tipo.

*Gesta* é uma família tipográfica sem serifa humanista dividida em quatro pesos, do *light* ao *bold* e respetivos itálicos. A inclinação do eixo da letra é racional e o contraste entre traços médio. Com uma altura-x generosa, extensores médios, aberturas amplas, terminais retos e traços ligeiramente curvados, visíveis nas hastes do A, M, V e W, por exemplo, *Gesta* combina uma sensação distinta, amigável e contemporânea. Os itálicos possuem formas mais cursivas, de contorno humanista. À versão de proporções regulares foram adicionadas, em 2012, duas variantes de proporções condensadas: a *Gesta Condensed* e a *Gesta Semi Condensed*.

As características *OpenType*, incluem os versaletes, algarismos alinhados e desalinhados e pontuação sensível às formas das letras. Suporta um conjunto vasto de línguas centro europeias.

Fig. 4.145 Rui Abreu. Tipo *Gesta*, nas variantes *Regular*, *Semi Condensed* e *Condensed*.

12 Point

Tell me, O muse, of that ingenious hero who travelled far and wide after he had sacked *the famous town of Troy*. Many cities did he visit, and many were the

12 Point

Tell me, O muse, of that ingenious hero who travelled far and wide after he had sacked *the famous town of Troy*. Many cities did he visit, and many were the nations

12 Point

Tell me, O muse, of that ingenious hero who travelled far and wide after he had sacked *the famous town of Troy*. Many cities did he visit, and many were the nations with whose

8 Point

Tell me, O muse, of that ingenious hero who travelled far and wide after he had sacked *the famous town of Troy*. Many cities did he visit, and many were the nations with whose manners and customs he was acquainted; moreover he suffered much by sea while trying to save his own life and

8 Point

Tell me, O muse, of that ingenious hero who travelled far and wide after he had sacked *the famous town of Troy*. Many cities did he visit, and many were the nations with whose manners and customs he was acquainted; moreover he suffered much by sea while trying to save his own life and bring his men safely

8 Point

Tell me, O muse, of that ingenious hero who travelled far and wide after he had sacked *the famous town of Troy*. Many cities did he visit, and many were the nations with whose manners and customs he was acquainted; moreover he suffered much by sea while trying to save his own life and bring his men safely home; but do what he might he

Fig. 4.146 Rui Abreu.  
Tipo *Gesta*.

INDIVÍDUO NATURAL DA GASCONHA

**Bizarreness**

It's an event that is considered lucky

A big happening

Used as a polite formula in questions

**Conciliábulos**

½ improvised & spontaneous piece

Phenomenon

UMA BRISA OU VENTO DO OCIDENTE

**HAPPENING**

12358 head nods and squeaks

**SUPERSEDING**

*Linguagem abundante em trocadilhos*



GESTA LIGHT

hamburgers bons

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 0123456789&amp;\$ç£¥€@?!:;,.

GESTA REGULAR

hamburgers bons

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 0123456789&amp;\$ç£¥€@?!:;,.

GESTA MEDIUM

hamburgers bons

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 0123456789&amp;\$ç£¥€@?!:;,.

GESTA BOLD

hamburgers bons

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 0123456789&amp;\$ç£¥€@?!:;,.

Fig. 4.147 Rui Abreu. Pesos do tipo *Gesta*.

Small capitals

Caleche › CALECHE

Text figures

01234 › 01234

Case sensitive forms

(H-H) › (H-H)

Central european diacritics

ąłěíčůđ...

Fig. 4.148 Rui Abreu. Conjuntos de caracteres especiais incluídos no tipo *Gesta*. Versaletes, algarismos desalinhados, características *OpenType* e diacríticos. (Adaptada de Abreu, n.d., p. 9)

Rui Abreu considera que o seu trabalho não tem tido grande expressão no mercado nacional. Afirmar que em Portugal não existe nenhuma entidade que esteja atenta ao trabalho tipográfico e que premeie. Refere-se apenas ao Clube de Criativos, como tendo uma categoria de prémios para tipos de letra, mas não o considera apto a avaliar um trabalho dessa natureza. Por essas razões, submete apenas o seu trabalho ao crivo de concursos com júridos especializados no design de tipos.

Rui Abreu indica ter vendas pouco significativas ao nível do mercado nacional. Ainda assim, regista compras esporádicas de agências, principalmente para usos em trabalhos comerciais, como foi o caso da Azo para o logótipo da Fidelidade Seguros, da autoria da Ivity Corporation. Embora reconheça que ultimamente tem existido um interesse maior do grande público para as questões tipográficas, admite tratar-se de um processo com um longo caminho a percorrer. O reconhecimento internacional em concursos de um conjunto de designers portugueses tem contribuído para essa maior divulgação e atenção do público em geral. Apesar de já ter tido pedidos de orçamento para o desenvolvimento de tipos por encomenda, não os tinha efetuado à data da entrevista. Não possui uma estimativa linear do volume de vendas que permita quantificar com certeza os tipos que vende em média por semana, através de fundições e distribuidores como a Fountain Type, Psy/Ops, T26, MyFonts, TypeKit, YouWorkForThem, FontSpring, Fontdeck e FontShop.

Todavia, vende todos os dias uma a duas licenças, o que dará uma média aproximada de dez fontes por semana.

Rui Abreu refere não ter qualquer barreira estilística nos tipos que comercializa, «porque cada tipo tem uma função, um universo específico» (Abreu, 2013). No entanto, sente que o seu trabalho se tem encaminhado para a especialização na produção de tipos editoriais, no sentido de uma maturação projetual, sem esquecer também o mercado das *webfonts*. Não possui tipos de acesso livre, embora tenha tido uma experiência de venda a custo zero de um peso, a *Gesta Semi Condensed*, enquanto estratégia de *marketing*. A sua biblioteca de tipos espelha a tentativa de explorar estilos diversificados e de evoluir com esse processo criativo.

Questionado sobre o desenvolvimento de outros alfabetos, como o cirílico ou o grego, Rui Abreu refere ainda não ser uma preocupação sua.

Preocupa-se, porém, com o impacto do desenvolvimento tecnológico nos usos dos tipos de letra. As excessivas promoções que alguns designers de tipos e distribuidores fazem, chegando aos 80% e 90%, apenas descredibilizam o mercado e consequente uso. Refere-se ainda a novas formas de comercialização de tipos, como o modelo do Typekit, onde se adquire uma biblioteca e não apenas uma fonte. No entanto, receia também que estes novos modelos não valorizem os tipos, na medida em que o utilizador poderá sempre optar por outros, fazendo com que a escolha nem sempre seja a mais adequada a uma situação específica. Acha positivo o facto de existirem, hoje em dia, muitos mais tipos de letra disponíveis para uso na *web*, porque

pensa que isso contribuirá para ampliar o «interesse crescente por novos tipos, porque a expressão tipográfica está sempre a evoluir, há sempre tipos novos, há sempre uma forma nova de fazer as coisas e isso contribui para que as coisas evoluam» (Abreu, 2013).

Rui Abreu menciona que em Portugal poderia existir uma maior publicação do que se faz em termos de trabalho tipográfico, numa publicação editada em português, como uma revista. No entanto, alerta para o facto da maior parte da divulgação publicitária ser efetuada, internacionalmente, através da *web*.

Rui Abreu, pensa que os seus tipos não evidenciam de forma direta traços da cultura portuguesa, mas confessa que o sueco Peter Bruhn costumava dizer que as suas letras tinham um ar português, embora não consiga definir com objetividade o que isso quererá dizer.

São sempre um pouco mais expressivas, mesmo quando é um modelo rígido e racional há sempre uma maneira mais, se calhar latina, de olhar para as formas e puxar um pouco pela expressão. Se olhares, por exemplo, para o trabalho do Dino dos Santos, notas que aquele trabalho é latino e não podia ser de outra maneira. Aquilo é mesmo... tem uma expressão latina. E acho que é isso que um português imprime no seu trabalho. (Abreu, 2013)

As referências a esta expressividade latina têm constado da literatura disponível. Na verdade, diversos autores destacam uma «portuguese sensibility» (Villafranca, 2012, p. 380) ou mesmo um «gosto português» (P. Serrão, 2007, para. 22), que admitem ter vindo a manifestar-se cada vez mais nos tipos desenvolvidos pelos seus pares nacionais. Rui Abreu sustenta que «essa sensibilidade, que tem a ver com a maneira de fazer, afirma-se cada vez mais quando os designers vão-se tornando cada vez mais maduros e com um trabalho cada vez mais consistente» (Abreu, 2013).

Pensa que um maior uso de tipos portugueses a nível nacional contribuiria, certamente, para a construção de uma identidade tipográfica nacional. Defende que massa crítica e qualidade do trabalho aumentam sempre que os designers gráficos trabalham diretamente com os designers de tipos.

Começa-se a ver o trabalho, saímos à rua e vemos letras portuguesas. Acho que tudo isso começa a contribuir para um universo gráfico português e começa também a existir mais interesse pela qualidade do que sai e uma maior interação de opiniões entre o cliente que utiliza tipos e a pessoa que os faz. A pessoa que os faz também pode contribuir para educar o utilizador e tudo isso só evolui se as pessoas comprarem fontes localmente. (Abreu, 2013)

Rui Abreu afirma não existir atualmente uma característica que diferencie os seus projetos nos mercados nacional e internacional, embora se esfor-

ce por fazer sempre o melhor possível para que a qualidade seja o elemento distintivo.

O que eu gostava, a minha luta, o meu projeto enquanto designer tipográfico, é estar incluído num grupo respeitável de designers. Há muitos, muita coisa é má, mas os bons, os designers conceituados e que influenciam a área são poucos. O que eu gostava era um dia estar inserido nesse grupo e a luta é mais por aí, pela qualidade. (Abreu, 2013)

Reconhece que existe um número reduzido de mulheres dedicadas ao design de tipos no panorama nacional, assim como no internacional. Ainda assim, enaltece o trabalho das existentes.

Rui Abreu valoriza o papel das plataformas digitais existentes no âmbito da distribuição, divulgação e venda dos tipos.

Considera existirem vantagens, interesse e necessidade de uma plataforma de divulgação dos trabalhos dos designers de tipos portugueses, quer nacionalmente, quer internacionalmente. Julga fundamental criar condições para que se possa debater de forma sustentada sobre o tema.

Apesar de não rejeitar a possibilidade de poder haver espaço para outros projetos, afirma a sua preferência pela criação de uma plataforma *web*.

Pensa que uma plataforma que agregue os seus tipos e de outros autores pode ajudar a aumentar a visibilidade do seu trabalho e reforçar o conhecimento dos autores portugueses, porém receia a tentativa de «forçar uma identidade portuguesa numa coisa que é tão internacional» (Abreu, 2013).

Rui Abreu mostra-se recetivo a disponibilizar tipos para projetos académicos, desde que os alunos se comprometam a utilizá-los apenas nesse âmbito.

Indica a ausência de formação específica, mais consistente, como o elemento em falta para uma ampliação da cultura tipográfica no nosso país.

Eu vejo o design gráfico como sendo principalmente tipográfico. É a base da comunicação gráfica, é a tipografia. O que acontece na formação, se calhar, não é bem isso. Não sei... se calhar veem os cursos de uma maneira mais generalista e olham para a tipografia como sendo demasiado específica. Se calhar devia deixar de ser tão específico... (Abreu, 2013)

Rui Abreu refere-se não apenas à educação de novos designers, mas também à aculturação dos utilizadores, no geral, principalmente no panorama nacional, por forma a que o trabalho dos designers de tipos seja mais reconhecido e respeitado, algo que desejava que acontecesse mais.

Uma característica que o distingue no panorama nacional e internacional é a capacidade que revela para realizar pequenos vídeos promocionais de divulgação dos seus tipos, publicando-os no seu *website*. Quando lança um

novo tipo, preocupa-se com a divulgação «normal», recorrendo a um espécime em *pdf*, e à divulgação de imagens que, posteriormente, surgem nos vários *websites* e revendedores. Para além disso, produz peças audiovisuais de carácter narrativo com vista a uma maior publicitação dos tipos que lança.

Todos os dias é vista por alguém, nem que seja uma ou duas pessoas e isso não acontecia com um *pdf*. Por acaso não tenho controlo de quantos *downloads* tenho dos *pdfs*, mas desconfio que devem ser muito poucos. Só mesmo quando a pessoa está a pensar comprar e quer mostrar ao cliente, ou mostrar ao patrão para decidir, é que fazem *download* e o vídeo, nesse aspeto, é mais fácil. (Abreu, 2013)

De facto, para além de viverem na *web*, as suas peças vídeo possuem um carácter narrativo que envolve os espetadores numa experiência sensorial e emocional mais completa. Assim, o processo de partilha torna-se mais automático e simples, podendo mesmo tornar-se viral [fig. 4.149].



Fig. 4.149 Rui Abreu. À esquerda, capturas de ecrã do vídeo promocional do tipo *Orbe*. À direita, capturas de ecrã do vídeo promocional do tipo *Foral*. (Retiradas de <https://vimeo.com/44161288> e <https://vimeo.com/13111067>)

## 2.10 Susana Carvalho

Susana Carvalho Pinto nasceu no Porto, em 1979. Em 1997, concluiu o curso de Artes Visuais na Escola Artística de Soares dos Reis, no Porto. Em 2002, concluiu a licenciatura em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. De 1999 a 2002 estudou Violoncelo e Viola da Gamba no Conservatório Nacional de Música, em Lisboa. Em 2003, rumou à Holanda onde obteve o mestrado em Type]Media, pela Academia Real de Belas Artes de Haia (KABK), em 2004.

Iniciou a sua carreira profissional em 2003, como designer gráfica na Printwell, em Dublin. Em 2005, estagiou na NLXL e na LUST, em Haia, na Holanda. Dedicou-se ao design gráfico, tipográfico e design de tipos, em regime de *freelance*, desde 2004. Em 2005, juntamente com Kai Bernau, seu marido, criou o Atelier Carvalho Bernau, em Haia, onde atualmente vivem e trabalham. Os seus projetos estão maioritariamente voltados para as áreas cultural e editorial.

Desde 2011 que partilha a atividade projetual com a lecionação, no curso de Design Gráfico da KABK. De 2013 a 2014 lecionou tipografia no ArtEZ Institute of the Arts, em Arnhem, na Holanda. Tem também divulgado o seu trabalho em publicações e participado em conferências, exposições e *workshops*<sup>59</sup>.

Cedo se interessou pelas letras, por ler e escrever. Recorda-se de passar as tardes invernosas de sábado a olhar para dicionários, atlas e enciclopédias. No entanto, o interesse pela tipografia e pelo desenho de letras iniciou-se no segundo ano do curso de Design de Comunicação na FBAUL. Nesse mesmo ano, foi aluna de Jorge dos Reis, de quem recorda longas conversas sobre letras nas aulas. Posteriormente, esse fascínio levou-a a prosseguir estudos na prestigiada Academia Real de Belas Artes de Haia, no mestrado de Type]Media, onde desenvolveu o seu primeiro tipo, *Vertigo*, que acabou por nunca publicar. Questionada sobre o motivo da não publicação, responde:

Porque eu nunca quis. Depois de acabar o mestrado ainda desenhei dois pesos de itálico, mas depressa percebi que enquanto designer nunca iria usar este tipo, não havia razão para o acabar. Também achei que não valia a pena, preferi fazer outras coisas, outros tipos. (Carvalho, 2013)

Fig. 4.150 Susana Carvalho.  
Tipo *Vertigo*, desenvolvido  
enquanto estudante na KABK.

Susana Carvalho considera difícil identificar ou isolar influências significativas no seu trabalho enquanto designer de tipos. Refere que o facto de ter sempre presente a perspetiva do design gráfico constitui a principal

<sup>59</sup> Para uma listagem completa, consulte-se a ficha individual presente no Anexo D.



linha orientadora do trabalho que desenvolve em colaboração com Kai Bernau. Nesse sentido, refere que «o mais interessante em desenhar tipos não é o processo em si, mas poder usar os meus tipos no meu trabalho enquanto designer» (Carvalho, 2013).

O processo de trabalho no desenvolvimento de tipos de letra de Susana Carvalho contém as seguintes etapas: análise de requisitos, pesquisa, esboços, design e produção. Trabalha sempre em coautoria com Kai Bernau, que gere todo o processo. Susana Carvalho dedica-se a todas as etapas que se relacionam com o desenho de tipos, mas refere não fazer *mastering*, ou seja, as etapas mais técnicas relacionadas com a finalização de uma fonte. Ultimamente, tem desenvolvido mais do que um tipo de letra em simultâneo, sempre que o volume de trabalho o permite. Desenvolve tipos por encomenda para projetos pessoais, como o tipo *Próprio*, desenvolvido entre 2007-09 para o projeto *Fabrico Próprio* [fig. 4.151-4.152]. A pedido de outros designers de tipos, como o prestigiado Christian Schwartz, da Commercial Type, desenvolveu, em parceria com Kai Bernau, os tipos *Neutraface Slab* e *Neutraface Slab Stencil*. Entre 2008-09, trabalhou no tipo *Munich Re* para a Munich Re Group, igualmente em parceria com Kai Bernau e Christian Schwartz [fig. 4.153]. Em 2010, publicou o seu primeiro tipo de acesso livre, *Jean-Luc*, em parceria com Kai Bernau e Bernd Volmer, então estagiário no ateliê. Revela ainda que nos tipos publicados comercialmente, como o *Neutraface Slab*, o *Atlas Grotesk* [fig. 4.154] ou o *Atlas Typewriter*, o processo de licenciamento e distribuição de tipos foi simples.

Susana Carvalho considera que a evolução da tecnologia ajudou a minorar todo o processo, geralmente moroso, que é desenhar um tipo de letra. Salienta a importância de possuir boas ferramentas nesse auxílio e acredita que a aprendizagem das mesmas não tira tempo à prática do desenho pois, como refere, «são indissociáveis e na realidade ajudam ao processo» (Carvalho, 2013).

Iniciou o desenho de tipos digitais recorrendo aos *softwares* *FontLab* e *Robofab*. Atualmente, trabalha com o *RoboFont*. Ao nível de ferramentas mais específicas, faz uso do *MetricsMachine*, do *Superpolator*, do *Prepolator* e do *Accent builder*.

Do seu percurso profissional enquanto designer de tipos, e até 2010, Susana Carvalho destaca *Jean-Luc*, *Josef* (não publicado) e ainda *Neutraface Slab*, pela experiência enriquecedora que foi trabalhar com o designer de tipos Christian Schwartz.

## HOW TO WORK BETTER

1  
**DO ONE THING  
AT A TIME**

2  
**KNOW  
THE PROBLEM**

3  
**LEARN  
TO LISTEN**

4  
**LEARN TO ASK  
QUESTIONS**

5  
**DISTINGUISH  
SENSE  
FROM NONSENSE**

6  
**ACCEPT CHANGE  
AS INEVITABLE**

7  
**ADMIT MISTAKES**

8  
**SAY IT SIMPLE**

9  
**BE CALM**

10  
**SMILE ;-)**

Fig. 4.151 Susana Carvalho.  
Tipo *Próprio*, desenvolvido para  
o projeto *Fabrico Próprio*.

Fig. 4.152 Susana Carvalho.  
Tipo *Próprio*, pesos *Regular*  
e *Demi*.

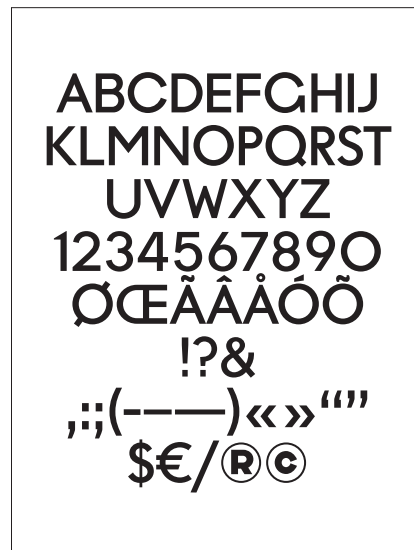


Fig. 4.153 Susana Carvalho  
(com Kai Bernau e Christian  
Schwartz).  
Tipo *Munich Re*, peso *Thin*.

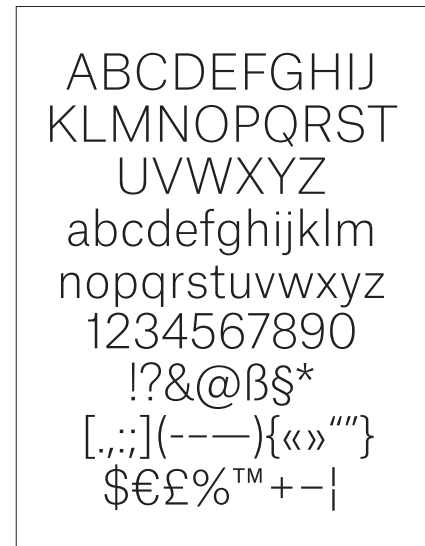
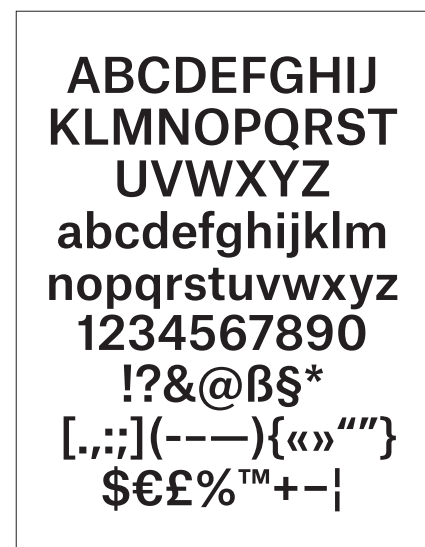


Fig. 4.154 Susana Carvalho  
(com Kai Bernau e Christian  
Schwartz).  
Tipo *Atlas Grotesk*, nos pesos  
*Thin* e *Medium*.



*Jean-Luc*, desenvolvido em 2010, tratou-se de uma homenagem ao trabalho de Jean-Luc Godard e da *Nouvelle Vague*, de quem Susana Carvalho e Kai Bernau gostam particularmente [fig. 4.155]. Quando se aproximava a data do octogésimo aniversário de Godard, Susana Carvalho e Kai Bernau, com a ajuda do estagiário Bernd Volmer, decidiram homenagear o autor criando o tipo baseado no *lettering* dos genéricos dos filmes *Made in U.S.A.* e *2 ou 3 choses que je sais d'elle* de Godard. Essa terá sido uma das razões pelas quais decidiram distribuí-lo livremente.

We didn't find out who originally made the lettering for these two movies. Some speculate it could have been Godard himself – Godard's interest in graphic design and typography is clear, with many of his other films employing such strong typography-only titles and intertitles. They are almost a self-sufficient entity, another character in the movie, another comment.

This style of lettering is so interesting to us because it is such a clear renunciation of the «pretty», classical title screens that were common in that time's more conservative films. It has a more vernacular and brutishly low-brow character; this lettering comes from the street:

We can not prove this at all, but we think it may be derived from the stencil letters of the Plaque Découpée Universelle, a lettering device invented in the 1870s by a certain Joseph A. David, and first seen in France at the 1878 Exposition Universelle, where it found broad appeal and rapid adoption. We think this style of lettering was absorbed into the public domain vernacular of French lettering, and that the *2 ou 3 choses* titles are derived from these *quotidien* lettering style, as it would seem to fit Godard's obsession with vernacular typography.<sup>60</sup>

(Atelier Carvalho & Bernau, 2010, para. 3-5)

*Jean-Luc* trata-se de um tipo sem serifa grotesco com características *display* possuindo apenas caracteres em caixa alta. Estes encontram-se divididos em dois estilos: um com acentos e pontuação da mesma espessura

60 TL «Não descobrimos quem fez originalmente o *lettering* para estes dois filmes. Algumas pessoas especulam que possa ter sido o próprio Godard – o interesse de Godard pelo design gráfico e pela tipografia é conhecido, com o uso tão forte da tipografia em muitos dos seus outros filmes – apenas títulos e intertítulos. Eles são quase uma entidade autossuficiente, outra personagem no filme, outro comentário. Este estilo de *lettering* é tão interessante para nós porque é uma clara renúncia dos ecrãs de títulos clássicos e «bonitos» que eram comuns nos filmes mais conservadores dessa época. Tem um carácter ignorante mais vernáculo e bruto; este *lettering* vem das ruas: Não podemos de todo provar isto, mas achamos que pode ter derivado das letras de stencil da Plaque Découpée Universelle, um instrumento de *lettering* inventado na década de 1870 por um certo Joseph A. David, e encontrada pela primeira vez em França na Exposition Universelle de 1878, onde se tornou grande atração e de rápida adoção. Pensamos que este estilo de *lettering* tenha sido absorvido para o *lettering* francês vernáculo de domínio público, e que os *2 ou 3* títulos escolhidos derivaram deste estilo de *lettering* quotidiano, uma vez que se enquadraria na obsessão de Godard pela tipografia vernacula.»

negra original das letras e outro com acentos e pontuação de estilo filiforme, inspirada no genérico do filme *2 ou 3 choses que je sais d'elle*. As proporções dos caracteres apresentam-se condensadas e com um traçado espesso, diminuindo a contraforma. O eixo de inclinação é completamente racional, o contraste entre traços baixo e os terminais retos. Toda a aparência é de cariz geométrico, sólido e de grande impacto, enfatizando a sua finalidade para aplicações em tamanho *display*.

**DO NOT SHOW  
ALL THE SIDES  
OF THINGS.  
KEEP  
YOURSELF  
A MARGIN OF  
VAGUENESS.  
HISTOIRE(S) DU  
CINEMA, JLG**

**ABCDEFGHIJ  
KLMNOPQRST  
UVWXYZ  
1234567890  
! ? & @ \* % ¶  
[ . : ; ] ( — — — ) { « » }  
\$ € £ % ™ + —**

Fig. 4.155 Susana Carvalho  
(com Kai Bernau e Bernd Volmer).  
Tipo *Jean-Luc*.

**79 OU 80  
ANS DE  
J-L. GODARD**

*Josef*, assim designado em homenagem ao designer suíço Josef Müller-Brockmann, trata-se de um tipo de letra desenvolvido em 2010, baseado no modelo histórico do tipo *Candia* criado por Müller-Brockmann para as máquinas de escrever Olivetti [fig. 4.156]. A ideia de produzir uma interpretação digital desse tipo teve como intuito a necessidade de criar um tipo de letra de suporte à publicação *Dear Reader*. [fig. 4.158] Editada no final de 2010, *Dear Reader* congrega os tipos de letra desenvolvidos por Susana Carvalho e Kai Bernau, numa espécie de espécime manifesto onde mostram os seus tipos em utilização, aplicados a um conjunto de textos que consideram referenciais. Como não pretendiam utilizar um dos seus tipos nas notas dessa publicação, e também por não quererem utilizar outro qualquer, resolveram procurar por uma tipologia que contrastasse com os tipos em exibição. Assim, um tipo grotesco monoespaçado pareceu-lhes discreto o suficiente para a tarefa. *Josef* foi desenvolvido por Susana Carvalho, Kai Bernau e pelo estagiário suíço Jonas Hegi [fig. 4.157]. Decidiram criar o tipo em 24 horas. Foi nesta espécie de jogo que todo o processo de trabalho se desenrolou. *Josef* foi integralmente desenvolvido a partir de uma imagem original do tipo *Candia*, de tamanho único, publicada no livro *Design Process – Olivetti 1908-1983*. Não havendo tempo para investigar mais aprofundadamente, muitas das opções tomadas no seu desenvolvimento foram especulações sobre o processo de trabalho de Josef Müller-Brockmann.

ABCDEFGHIJKLMNOP  
 abcdefghijklmnop  
 1234567890  
 Olivetti Candia

Fig. 4.156 Josef Müller-Brockmann.  
 Amostra da Olivetti *Candia* em  
 tamanho original.  
 (Giudici et al., 1983, p. 226)

Fig. 4.157 Susana Carvalho  
 (com Kai Bernau e Jonas Hegi).  
 Tipo *Josef*.

ABCDEFGHIJ  
 KLMNOPQRST  
 UVWXYZ  
 abcdefghijklm  
 nopqrstuvwxyz  
 1234567890  
 !?&@ß\*  
 [.,:;](- - -)  
 ¥\$€£%+-♥♠♦♣

Who can speak of boredom  
 these days, really, who  
 has his eyes or ears the  
 least little bit open?  
 The only one who can  
 speak of boredom is  
 the one who isn't paying  
 attention to what's  
 happening.

Jonh Cage in conversation  
 with Morton Feldmann,  
 July 9, 1966.



Fig. 4.158 Susana Carvalho (com Kai Bernau). Capa da publicação *Dear Reader*, 2010. Tipo *Josef*. (Atelier Carvalho Bernau, 2010, p. 1)

A lot of design decisions we made among the three of us. The process was serendipitous. We started by brainstorming what we wanted the typeface to do and how to translate what we had in the scan to the digital form it should take. We focused on proportions and key characters first (a, n, o, s). After that, we split the upper and lower case alphabets into groups or related shapes (hnmur, oce, bdpq etc.) and each of us developed a key group. We would meet at the table every hour to look at prints and exchange ideas. Finally we merged the characters into one font file and one of us finished it in collaboration with the other two.

Although we really liked the tail of the a or the curly top of the i, it was really the overall tone that caught our attention: we were not looking at micro details as much as at the voice, the airy colour and the texture of the typeface.

We wanted to keep the warm and informal but yet slightly mechanical look of the typeface we noticed when we first looked at it.<sup>61</sup> (Atelier Carvalho Bernau, 2016, p. 12)

Para além de uma construção sistemática, geométrica e monoespaçada, *Josef* apresenta um traçado muito próximo do monolinear, com baixo contraste, eixo de inclinação vertical, terminais retos e horizontais o que lhe confere uma aparência algo rígida. Parte dessa rigidez provém também do facto de a altura da caixa alta ser coincidente com a altura dos traços ascendentes. A altura-x é elevada, contribuindo para uma maior legibilidade. As aberturas são médias, quando comparadas com os modelos tradicionais grotescos. A caixa alta parece seguir de perto o modelo característico das góticas americanas. Por exemplo, o R tem uma perna reta, mais ao estilo grotesco americano. Porém, o a apresenta-se próximo do modelo de grotescas, como a *Akzidenz Grotesk*, mantendo o remate curvilíneo prolongado. O f e o i seguem os mesmos terminais curvos alongados, preenchendo melhor a largura preestabelecida, mantendo a consistência rítmica ao longo de todo o conjunto, no binómio forma/contraforma.

61 TL «Muitas das decisões de design foram tomadas entre nós os três. O processo foi inesperado. Começámos por pensar naquilo que queríamos que o tipo fizesse e como traduzir aquilo que tínhamos em *scan* para a forma digital que deveria tomar. Focámo-nos primeiro nas proporções e nos caracteres principais (a, n, o, s). Depois, separámos os alfabetos maiúsculos e minúsculos em grupos ou formas relacionadas (hnmur, oce, bdpq etc.) e cada um de nós desenvolveu um grupo chave. Reunimo-nos à volta da mesa de hora em hora para vermos impressões e trocar ideias. Por fim, unimos os caracteres num ficheiro de fonte e um de nós terminou-o com a ajuda dos outros dois.

Embora realmente gostássemos da cauda do a ou do topo curvilíneo do i, foi mesmo a tonalidade geral que chamou a nossa atenção: não estávamos tanto a ligar a micro detalhes como à voz, à cor arejada e à textura do tipo.

Queríamos manter o aspeto quente e informal mas também ligeiramente mecânico do tipo que notámos quando o vimos pela primeira vez.»

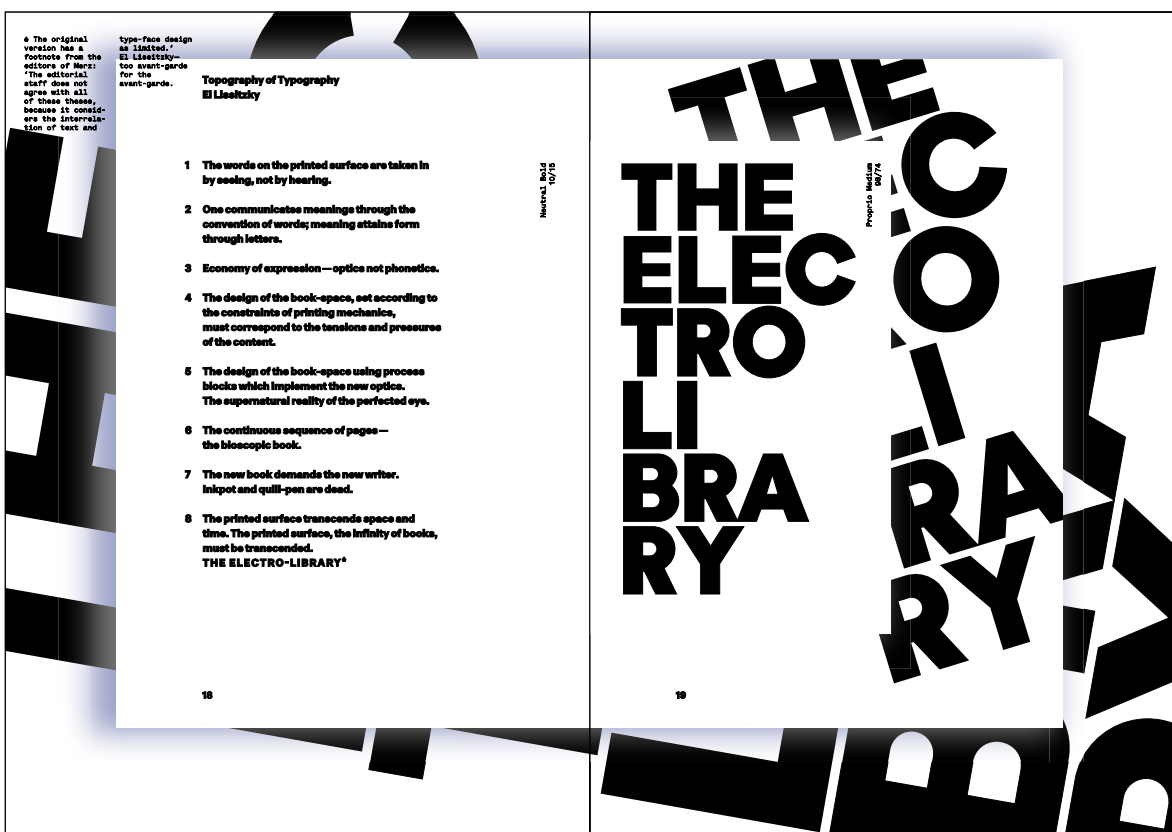
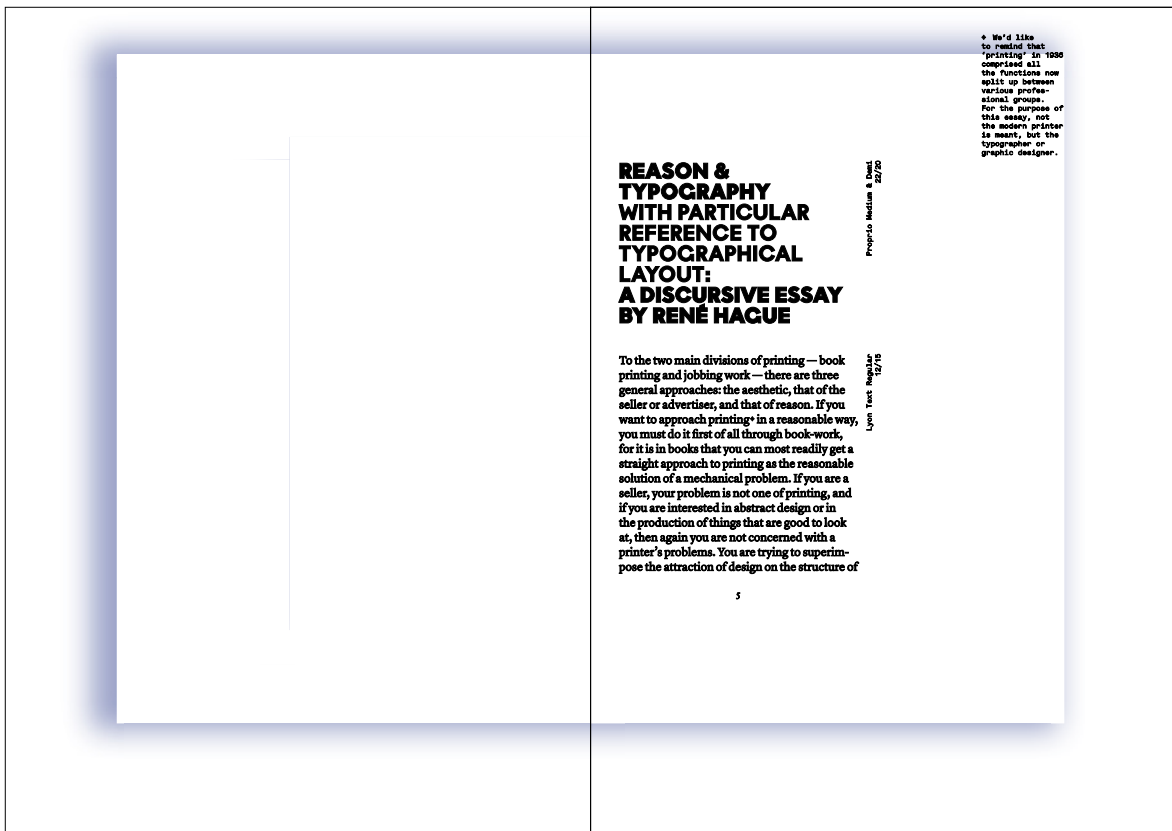


*Josef* mantém-se como um tipo não publicado. O intuito comercial não esteve na génese deste tipo de letra. Uma vez mais, o tipo foi desenvolvido por necessidades de um projeto mais vasto, a publicação *Dear Reader* [fig. 4.159-4.160]. Assim, o mapa de caracteres é relativamente diminuto, mas serviu o propósito. Susana Carvalho e Kai Bernau confessam que ainda não o publicaram porque, entre outras razões, se depararam com o tipo *Lettera*, que seguiu o mesmo modelo, da autoria de Kobi Benezri e publicado pela Lineto. Embora existam algumas diferenças na interpretação do modelo original, Susana Carvalho e Kai Bernau pensam não existir necessidade de trazer para o mercado mais uma interpretação do mesmo modelo.

Dear Reader	Content
Reason and typography – with particular reference to typographical layout: A discursive essay by René Hague	5
Appartamento Pernigotti AG Fronzoni	12
(The story of) the poor rich man Adolf Loos	14
Topography of Typography El Lissitzky	18
John Cage and Morton Feldman in Conversation	20
Exercises in Style Raymond Queneau	22
Preface by Barbara Wright	23
A Selection of 6 out of 99	31
Sources and typefaces	35

Fig. 4.159 Susana Carvalho (com Kai Bernau). Índice da publicação *Dear Reader*, 2010. Tipo *Josef*. (Atelier Carvalho Bernau, 2010, p. 3)

Fig. 4.160 > Susana Carvalho (com Kai Bernau). Duplas páginas da publicação *Dear Reader*, 2010. Tipo *Josef* usado nas legenda dos cantos superiores e nos textos compostos na vertical. (Atelier Carvalho Bernau, 2010, pp. 4-5 e 18-19)



*Neutraface Slab* resultou da combinação do tipo *Neutraface No. 2* de Christian Schwartz, com serifas egípcias [fig. 4.161]. *Neutraface Slab* foi desenvolvido por Susana Carvalho e Kai Bernau, sob a direção de Christian Schwartz e Ken Barber, desde 2005, e lançado pela House Industries, em 2009, com cinco pesos *display* e quatro pesos para texto, para além de uma variante *stencil*. Como é possível aferir das palavras de Christian Schwartz, o papel de Susana Carvalho e Kai Bernau não se limitou a incluir serifas no modelo estabelecido, contribuindo ativamente para a criação de versões alternativas de caracteres que consideraram pertinentes:

My original plan was just to serifize Neutraface No. 2, but Kai and Susana thought it would be a shame not to match the original in the headline faces, at least, so they drew alternate caps with low crossbars for the Display styles. I didn't think this would work, but they proved me wrong.<sup>62</sup> (Schwartz, 2009, para. 4)

Assim, Susana Carvalho e Kai Bernau criaram versões alternativas de caracteres onde a cintura descida lhes parecia devolver a tradição do desenho original do tipo *Neutraface*, perdida na segunda versão, *Neutraface No. 2*.

As versões para texto possuem ainda características que potenciam a leitura mais confortável de textos longos. Assim, e face à versão *display*, a versão para texto possui uma altura-x maior, assim como um maior contraste entre traços, ampliando a modulação. No fundo tratou-se de encontrar um equilíbrio entre a rigidez geométrica e necessidade de adaptação e ajuste das proporções às exigências da legibilidade e leiturabilidade. Contribui para o carácter simples, linear, geométrico, mas simultaneamente orgânico deste tipo, contrariamente a outros tipos egípcios de construção geométrica, como a *Memphis* ou a *Stymie*. Nesse sentido, as serifas verticais da versão para texto possuem um ligeiro afilamento do traço e incisões foram colocadas nas junções de alguns traços, contribuindo para uma cor tipográfica menos densa e mais confortável em textos longos.

Fig. 4.161 Susana Carvalho (com Kai Bernau, sob direção de Christian Schwartz e Ken Barber). Tipo *Neutraface Slab*. Em cima, pesos *Light* e *Demi*. Em baixo, pesos *Light* e *Book*.

62 TL «O meu plano original era apenas colocar serifas no Neutraface No. 2, mas o Kai e a Susana acharam que seria uma pena não corresponder à versão original do tipo para títulos, pelo menos, por isso desenharam letras maiúsculas alternativas com barras baixas para os estilos *display*. Eu achei que isto não ia funcionar, mas eles provaram-me que estava errado.»

ABCDEFGHIJ  
 KLMNOPQRST  
 UVWXYZ  
 abcdefghijklm  
 nopqrstuvwxyz  
 1234567890  
 !?&@ß\$\*  
 [.,:;](---){«»“”}  
 \$€£%™+-|

**ABCDEFGHIJ**  
**KLMNOPQRST**  
**UVWXYZ**  
**abcdefghijklm**  
**nopqrstuvwxyz**  
**1234567890**  
**!?&@ß\$\***  
**[.,:;](---){«»“”}**  
**\$€£%™+-|**

What I ask of  
 machine-made  
 books is that  
 they shall look  
 machine-made.

René Hague, of the  
 Hague & Gill workshop

My furniture, part of which I made myself –  
 and the rest cost me nothing of which I have  
 not rendered an account – consisted of a bed,  
 a table, a desk, three chairs, a looking-glass  
 three inches in diameter, a pair of tongs and  
 andirons, a kettle, a skillet, and a frying-pan,  
 a dipper, a wash-bowl, two knives and forks,  
 three plates, one cup, one spoon, a jug for oil,  
 a jug for molasses, and a japanned lamp. None  
 is so poor that he need sit on a pumpkin.  
 That is shiftlessness. There is a plenty of such  
 chairs as I like best in the village garrets to be  
 had for taking them away. Furniture!

in *Walden* by Henry David Thoreau, 1854

Os tipos de letra desenvolvidos por Susana Carvalho têm, no mercado nacional, baixa aceitação e reconhecimento. Apesar de não trabalhar em Portugal, mantém uma colaboração com a Culturgest desde que fundou o ateliê, na conceção e design de livros.

Relativamente às vendas dos seus tipos, preferiu não se pronunciar.

Os projetos que realiza em conjunto com Kai Bernau não possuem um critério estilístico ou funcional característico. Produzem tipos por encomenda, porque precisam de algo específico ou porque pretendem explorar uma ideia. Na sua biblioteca de tipos, dispõe do tipo *Jean-Luc* de acesso livre, como já se abordou.

Susana Carvalho refere não se preocupar com outros alfabetos no desenvolvimento de um tipo, como o cirílico ou o grego.

Considera positivo o impacto da democratização da tecnologia no acesso e uso dos tipos de letra e, quando questionada sobre as lacunas na promoção e usos do trabalho dos designers nacionais, indica não dispor de informação suficiente para responder à questão.

Susana Carvalho julga que os seus tipos não evidenciam traços da cultura portuguesa.

Pensa, também que, se fossem utilizados mais tipos portugueses a nível nacional, não contribuiria para a construção de uma identidade tipográfica nacional.

Susana Carvalho aponta como maior fator distintivo dos seus projetos o facto de ser ativa de igual forma em design, tipografia e design de tipos de letra.

Acho que não é a norma. Se reparares, quase nunca acontece que um designer de tipos trabalhe muito em design gráfico ou tipografia. É estranho, e perceber porquê seria um projeto longo e complexo. Acho que tem a ver com a dinâmica entre detalhe e abrangência, um mundo monocromático e outro com possibilidades infinitas, detalhes e considerações micro e macro, do design de tipos e gráfico, respetivamente. (Carvalho, 2013)

Reconhece que, no panorama nacional, assim como no internacional, existe um reduzido número de mulheres dedicadas ao design de tipos, salientando que há «um longo caminho a percorrer para a igualdade de direitos e oportunidades de género» (Carvalho, 2013).

Susana Carvalho considera existirem vantagens, interesse e necessidade de uma plataforma de divulgação dos trabalhos dos designers de tipos nacionais, quer nacionalmente, quer internacionalmente, principalmente se contextualizar o trabalho.

Pensa que uma plataforma que agregue os seus tipos e de outros autores provavelmente ajudaria a aumentar a visibilidade do seu trabalho e reforçaria o conhecimento dos autores portugueses.

Susana Carvalho refere que geralmente não disponibiliza tipos para projetos académicos.

Como fatores cruciais para ampliar a cultura tipográfica, Susana Carvalho menciona a educação dos futuros designers e a informação dos clientes e utilizadores.

Educação: aulas de tipografia dadas por profissionais competentes; organização de palestras e conferências abertas a profissionais na área. Se a qualidade do trabalho dos designers que trabalham para Portugal melhorar, a cultura tipográfica do público em geral melhora. Os Países Baixos são um bom exemplo disso. (Carvalho, 2013)



### 3 Síntese comparativa

Esta síntese tem por objetivo evidenciar os resultados obtidos a partir da leitura transversal, análise de conteúdo e comparativa das entrevistas, por forma a caracterizar o design de tipos digitais em Portugal, de 1990 a 2010.

Assim, procura-se intuir convergências e divergências de perspetivas, visões e opiniões, de acordo com as dimensões de análise que se consideraram pertinentes no âmbito desta investigação.

#### 3.1 Pessoas

##### 3.1.1 Percurso académico

Da leitura transversal das entrevistas a estes autores, conclui-se que o seu percurso académico é marcado pela formação inicial em Design de Comunicação/Design Gráfico ou áreas conexas. Manuel Pereira da Silva constituiu a exceção à regra. Com uma idade que o relega para uma geração à parte das demais, compreende-se a ausência dessa formação inicial formal. Em 1969, quando surgiu a primeira licenciatura em Design no IADE, já Pereira da Silva se embrenhava na aquisição de equipamento de fotocomposição. Porém, Pereira da Silva representa a figura do protodesigner, atravessando diversas tecnologias, desde a tipografia de caracteres móveis, passando pela fotocomposição, até à tipografia digital. Igualmente singular foi a sua formação inicial como tipógrafo e a consequente viragem da prática à reflexão teórica, assim como ao proativismo na recuperação digital de tipos clássicos em Portugal. Também Jorge dos Reis integrou a formação em tipografia tradicional no seu percurso, tendo posteriormente influenciado Rúben Dias ou Ricardo Santos através dos *workshops* de tipografia com caracteres móveis que organizou. No entanto, no que concerne ao design de tipos de letra, é sintomático o autodidatismo das primeiras gerações, nas quais se inclui naturalmente Pereira da Silva, mas também Mário Feliciano e Dino dos Santos, dois dos nossos mais reconhecidos designers de tipos digitais. Pertencendo à mesma geração de Mário Feliciano e Dino dos Santos, Jorge dos Reis apresenta um percurso académico mais peculiar e exploratório, passando pela tipografia de caracteres móveis, pela investigação em torno da fonética, ao desenho da letra nas suas diversas vertentes. O seu percurso como formador, professor e investigador demonstra a apetência pela partilha de conhecimentos.

No seio de uma nova geração marcada pelo desenvolvimento tecnológico e por uma maior facilidade em aceder à informação, surgem Ricardo Santos, Rui Abreu ou mesmo Rúben Dias. Porém, e apesar das formações iniciais em Design, o autodidatismo mantinha-se, no que ao design de tipos de letra diz respeito. Dessa mesma geração fazem parte Hugo d'Alte, Susana Carvalho e Miguel Sousa que, após a formação inicial em Design, procuraram especializar-se no design de tipos digitais. Assim, Hugo d'Alte e Susana Carvalho rumaram a Haia, onde obtiveram o mestrado na prestigiada KABK. Miguel Sousa, por sua vez, especializou-se no mestrado em

design de tipos em Reading, Inglaterra. Conclui-se, portanto, que alguns dos autores entrevistados frequentaram *workshops* em Portugal ligados à caligrafia, à tipografia de caracteres móveis e ao design de tipos digitais. Todavia, a especialização mais profissionalizante continuou a fazer-se no estrangeiro, à semelhança de outras épocas. Para colmatar as lacunas resultantes do autodidatismo, grande parte dos entrevistados recorreu a publicações de referência internacional de autores como Walter Tracy, Robert Bringhurst ou Karen Cheng, a fóruns da especialidade, como o *Typophile* e a pesquisas na Internet. As competências eram adquiridas pela experiência.

Refira-se ainda o papel fundamental que instituições como a Fundação Calouste Gulbenkian tiveram no apoio ao desenvolvimento de atividades de investigação e formação através de bolsas de estudo atribuídas a Jorge dos Reis, Hugo d'Alte, Manuel Pereira da Silva ou Miguel Sousa, por exemplo. Esse contributo impulsionou, em larga medida, o interesse por estas matérias.

Importa igualmente referir as transformações ocorridas no próprio seio da academia, onde cada vez mais docentes e investigadores compreendem a importância que uma aculturação às questões tipográficas pode trazer para a aprendizagem. A absorção dos designers Jorge dos Reis, Dino dos Santos, Rúben Dias e Ricardo Santos pelos sistemas de ensino superior perspectiva melhorias na motivação e formação tipográfica dos futuros designers.

### 3.1.2 Atividade profissional

O histórico de atividades profissionais destes autores tem em comum o facto de, à exceção de Manuel Pereira da Silva, todos se terem dedicado ao design gráfico, editorial ou *webdesign*, tanto em agências de comunicação e publicidade, onde o trabalho mais comercial e os prazos eram sempre mais apertados, como em gabinetes de pequena escala ou ateliês, onde a relação com o cliente é mais próxima. Da leitura das entrevistas, conclui-se que o percurso profissional foi um dos veículos que serviu de apoio ao estabelecimento do design de tipos digitais como atividade autónoma.

Manuel Pereira da Silva, Mário Feliciano, Dino dos Santos, Jorge dos Reis, Rúben Dias e Susana Carvalho criaram os seus próprios negócios, ligados essencialmente à prestação de serviços de design de comunicação. Simultaneamente, especializaram-se no design de tipos, procurando integrar os seus próprios tipos de letra na cadeia de produção.

Saliente-se igualmente o papel de fundições como a Feliciano Type Foundry, a DStype, a Vanarchiv e a R-typography na criação de uma atividade diferenciada da prática generalizada do design de comunicação.

Jorge dos Reis, Hugo d'Alte, Susana Carvalho, Rúben Dias e Miguel Sousa demonstraram uma postura mais abrangente relativamente ao design de tipos, no sentido da sua adequação e articulação com projetos mais alargados.

### 3.1.3 Referências e influências

No quadro abaixo [fig. 4.162] evidenciam-se as referências e influências, nacionais e estrangeiras, que os entrevistados destacaram em resposta direta à segunda questão da entrevista<sup>63</sup>:

REFERÊNCIAS E INFLUÊNCIAS	ENTREVISTADOS
<b>CONFERÊNCIA</b>	
ATypI Leipzig 2000	D'Alte, 2013
ATypI Lisboa 2006	D. Santos, 2013
ATypI Reading 1997	Feliciano, 2013
ATypI Roma 2002	Dias, 2013
Icograda 95	D. Santos, 2013
Tipo Berlim 2000	R. Santos, 2013
<b>FUNDIÇÃO · DISTRIBUIDOR</b>	
Emigre	Feliciano, 2013; D. Santos, 2013
Font Bureau	Dias, 2013
Fountain	Abreu, 2013; R. Santos, 2013
T26	Abreu, 2013; Feliciano, 2013
Underware	D'Alte, 2013; R. Santos, 2013
<b>PERSONALIDADE</b>	
Alan Kiching	Reis, 2013
Alberto Talone	Reis, 2013
Alvar Aalto	Reis, 2013
Bram de Does	Dias, 2013
Carlos Segura	R. Santos, 2013
Daniel Updike	Feliciano, 2013
David Carson	D. Santos, 2013; Feliciano, 2013
Erik Spiekermann	Dias, 2013; R. Santos, 2013
Erik van Blockland	D. Santos, 2013
Fred Smeijers	Dias, 2013; Feliciano, 2013
Gerard Unger	D. Santos, 2013; R. Santos, 2013; Sousa, 2013
Jan Tschichold	Feliciano, 2013
Jean François Porchez	Abreu, 2013; Sousa, 2013
João Faria / DROP	D'Alte, 2013
John Downer	Feliciano, 2013
Jonathan Hoefler	D'Alte, 2013; Dias, 2013
Just van Rossum	D. Santos, 2013
Karlheinz Stockhausen	Reis, 2013
Lissitzky	Reis, 2013
Luciano Berio	Reis, 2013
Luís Moreira	Sousa, 2013
Manuel Pereira da Silva	Feliciano, 2013
Mark Porter	D. Santos, 2013
Marshall McLuhan	D. Santos, 2013
Matthew Carter	Dias, 2013; D. Santos, 2013
Matthias Noordzij	Feliciano, 2013

Fig. 4.162 Referências e influências, nacionais e estrangeiras.

63 Embora ao longo de toda a entrevista tivessem sido referidas, quer direta, quer indiretamente, influências e referências de diversas ordens. Consulte-se o Anexo B.

## PERSONALIDADE (CONT.)

Michael Oakes	Reis, 2013
Miguel Sousa	Abreu, 2013
Neville Brody	D. Santos, 2013; Feliciano, 2013; R. Santos, 2013
Paul Klee	Reis, 2013
Paulo Gouveia	Dias, 2013
Paulo Silva	Dias, 2013
Peter Bruhn	Abreu, 2013; R. Santos, 2013
Piet Zwart	Reis, 2013
Rick Poynor	D. Santos, 2013
Robert Bringhurst	Feliciano, 2013
Robin Fior	Reis, 2013
Rodchenko	Reis, 2013
Rogério Taveira	R. Santos, 2013
Sami Kortemäki	D'Alte, 2013
Stanley Morison	Feliciano, 2013

## PUBLICAÇÃO

Elements of Typographic Style	Feliciano, 2013
Printing Types	Feliciano, 2013
The end of print	D. Santos, 2013
The Graphic Edge	D. Santos, 2013
The medium is the message	D. Santos, 2013
Typography Now vol. 1	D. Santos, 2013

## TÓPICO · MOVIMENTO · PERÍODO

Cabaret Voltaire	D. Santos, 2013
Caligrafia italiana	D. Santos, 2013
Caligrafia portuguesa	D. Santos, 2013
Construtivismo	Feliciano, 2013; Reis, 2013
Funcionalismo	R. Santos, 2013
Grunge	D. Santos, 2013
Modernismo	Reis, 2013
New wave	R. Santos, 2013
Punk	Feliciano, 2013; R. Santos, 2013
Rock alternativo	Feliciano, 2013
Surf	Feliciano, 2013

## VIAGEM

Chipre	D. Santos, 2013
Finlândia	D'Alte, 2013; Reis, 2013
Holanda	D'Alte, 2013
Itália	Reis, 2013
Moscovo	Reis, 2013
Reino Unido	Reis, 2013
Tunísia	D. Santos, 2013

### 3.2 Processos

#### 3.2.1 Etapas e fases

Relativamente aos processos de trabalho no desenvolvimento de um tipo de letra, conclui-se que todos referem a morosidade da tarefa, que exige calma e reflexão. Os processos adaptam-se e evoluem consoante os projetos, o programa e a tecnologia adotada. Exceção feita, porventura, ao processo mais estruturado de Dino dos Santos, o que o torna o designer mais prolífero ao nível da publicação de tipos ao longo do período em análise. Embora os processos variem de autor para autor, verificou-se que, por norma, seguem aproximadamente um conjunto de etapas muito próximas às descritas no capítulo 3. Genericamente, os entrevistados referem a análise de requisitos, a pesquisa, os esboços, o desenho, a produção mais técnica até à finalização e implementação.

Ricardo Santos, Jorge dos Reis, Miguel Sousa, Hugo d'Alte, Rui Abreu e Dino dos Santos enfatizam a importância do desenho ou esboço numa fase inicial. Porém, Mário Feliciano e Rui Abreu preferem começar o processo pelo desenho digital.

Por norma, iniciam o desenho pelo carácter *a* em caixa baixa, pelas letras mais características ou singulares ou pelas letras consideradas mais relevantes no âmbito de um determinado projeto/encomenda. Hugo d'Alte prefere iniciar pelos caracteres *a*, *g* e *Q*, que considera letras mais vulgares e distintas no alfabeto. Miguel Sousa começa pelos caracteres *a* e *s*. Dino dos Santos inicia pelo *a* e, posteriormente, procura o ADN do tipo na palavra «*naves*». Mário Feliciano refere igualmente o *a*, o *g*, mas também o *n* e *H* como os primeiros caracteres a desenhar. Estas opções estão em concordância com processos adotados pelos seus congéneres internacionais<sup>64</sup>, pela singularidade das formas das letras, pela definição de proporções, contraste, eixo, cor, espaçamento, ritmo e coerência. Igualmente em linha com as práticas internacionais no setor, Mário Feliciano, Dino dos Santos, Ricardo Santos, Rui Abreu e Susana Carvalho sublinham a importância de criar famílias tipográficas recorrendo ao desenho dos pesos extremos para facilitar o trabalho de criação de pesos intermédios a partir do processo de interpolação.

No que concerne às etapas de produção e pós-produção, Rúben Dias, Mário Feliciano e Susana Carvalho referem subcontratar ou delegar algumas dessas fases a especialistas. Essa atitude advém de dois fatores principais: o não domínio de algumas questões mais técnicas e a falta de tempo ou interesse nessas fases.

Conclui-se também que a maior parte dos entrevistados tende a trabalhar *a solo* e em vários projetos em simultâneo. Excetuam-se Rui Abreu, Jorge dos Reis e Hugo d'Alte, que preferem desenvolver um projeto único do início ao fim. Por outro lado, trabalhar paralelamente em vários projetos permite, pela paragem e retoma do processo, um distanciamento que mui-

<sup>64</sup> A propósito, consulte-se capítulo 3, p. 239.

tos consideram benéfico para o sucesso do projeto. Sabe-se que o processo de design de tipos de letra é complexo e pode facilmente tornar-se interminável se a persistência e um bom fluxo de trabalho não forem assegurados.

### 3.2.2 A evolução da tecnologia

Ao longo das duas décadas estudadas, a tecnologia associada ao design e produção de tipos evoluiu bastante. Porém, Rui Abreu e Dino dos Santos referem que os seus processos de desenho se mantiveram praticamente inalterados. Já Mário Feliciano afirma que a tecnologia sempre condicionou e continua a condicionar imenso o seu processo de trabalho, evidenciando até alguma resistência às alterações tecnológicas que se têm verificado nos formatos como o *OpenType* ou as *webfonts*. No entanto, todos os entrevistados concordam que o suporte e a técnica sempre influenciaram a criação de tipos. Destacam a flexibilidade das tecnologias digitais, permitindo voltar atrás e refazer uma tarefa rapidamente, mas também a aceleração inevitável nos processos de trabalho, com a possibilidade de automatização através das técnicas de *Multiple Master* ou das classes de *kerning*, por exemplo. Permitem igualmente uma maior fidelidade no desenho e consistência, que não se atingiam em tecnologias anteriores. Conclui-se, portanto, que a tecnologia teve e continua a ter um impacto muito significativo na produção de tipos digitais. As exigências técnicas e os desafios foram constantes ao longo do período em análise, desde alterações de formatos, à extensão dos mapas de caracteres, às *OpenType features* ou ao suporte multilinguístico. A evolução ao nível do suporte dos formatos e nos vários equipamentos que hoje fazem parte do nosso quotidiano, como telemóveis, *tablets*, entre outros, levou a um aumento da exigência na criação de ficheiros de fonte funcionais.

### 3.2.3 Softwares

Em termos de utilização de ferramentas, conclui-se que o *FontLab* foi o *software* mais utilizado no período em análise, tanto para criação de ficheiros fonte finais, como para o desenho e desenvolvimento completo de fontes. Relembre-se que alguns dos designers entrevistados, fruto de uma maior aculturação com *softwares* de desenho vetorial como o *CorelDRAW*, o *Freehand* ou o *Illustrator*, apenas usavam o *Fontographer* e, posteriormente, o *FontLab*, como ferramentas de finalização de ficheiros fonte. Porém, à medida que a especialização aumentou, o uso do *FontLab* tornou-se padrão tanto para o desenho, como para a finalização das fontes. À data da realização das entrevistas, em 2013, já se começava a notar um incremento no uso de ferramentas mais recentes e, porventura, mais simples de usar, completas e estáveis do que o *FontLab*, como o *Glyphs* ou o *RoboFont*, perspetivando-se algumas alterações no futuro. Os designers entrevistados cuja atividade é mais regular e intensa revelaram ainda o uso de várias outras aplicações que ajudam ou facilitam o fluxo do processo de trabalho. Entre os mais citados, encontram-se o *Superpolator*, o *Prepolator* ou o *MetricsMachine*.



### 3.3 Artefactos

#### 3.3.1 Projetos destacados e principais motivações

A quantidade de tipos desenvolvidos pelos designers entrevistados foi significativa e é sintomática de uma produção diversificada tanto em estilos, como em funções.

Também os tipos de letra por eles destacados respeitantes ao período em análise resultam de motivações diferenciadas. Alguns partiram de desafios académicos, como o tipo *Oban* [Taca], de Rúben Dias ou *Calouste*, de Miguel Sousa. Outros resultaram de impulsos mais intuitivos, como o tipo *Orbe*, de Rui Abreu ou de desafios estéticos e/ou técnicos como o tipo *Kaas*, de Hugo d'Alte ou *Gesta*, de Rui Abreu. Alguns refletem uma apurada investigação histórica, como o *Rongel*, um revivalismo de um tipo espanhol do século XVIII, de Mário Feliciano; o *Andrade* e o *Ventura*, de Dino dos Santos, baseados na caligrafia portuguesa; ou o *Rolland*, de Hugo d'Alte, inspirado nos tipos utilizados por Francisco Rolland em Portugal. Outros projetos apoiaram-se na história e em influências de diversas épocas na procura de um nicho estético-formal inexplorado. O tipo *Estilo*, de Dino dos Santos, é reflexo dessa amálgama de influências de inspiração *Art Déco*, com uma interpretação muito própria. É, porventura, essa libertação de constrangimentos ou tradições praticamente inexistentes em Portugal que origina tipos como o *Orbe*, fruto de um impulso estético intuitivo potenciador da criatividade. Tipos como o *Lisboa*, de Ricardo Santos, ou *Jean-Luc*, de Susana Carvalho (e Kai Bernau) possuem, à imagem dos revivalismos abordados acima, a ideia de tributo na sua designação e génese. *Lisboa* constitui uma homenagem de Ricardo Santos à cidade de Lisboa, bem patente nos *dingbats* que reproduz, enquanto *Jean-Luc* se baseia no *lettering* dos genéricos do cineasta Jean-Luc Godard e é distribuído livremente.

Para além dos projetos autopropostos, os tipos desenvolvidos por encomenda tiveram um papel fundamental na obra de Jorge dos Reis e complementar na obra de Mário Feliciano, Dino dos Santos e Hugo d'Alte. *Tintininho*, *Via Estreita* ou *Simplíssima Beirã*, de Jorge dos Reis, resultaram de encomendas. Para o designer, desenho e funcionalidade são inseparáveis. Os seus projetos revestem-se sempre de um carácter local e de uma dimensão histórica que se articula com o contexto, com um espaço, um lugar ou comunidade, para transformar o local em expressão global. Mário Feliciano e Dino dos Santos referem as encomendas efetuadas pelo mercado editorial, principalmente ligado ao desenvolvimento de famílias tipográficas para jornais. Nesse campo, Mário Feliciano destaca os tipos desenvolvidos em exclusivo como o *Majerit*, para o jornal *El Pais* ou *Sueca*, para o jornal *Svenska Dagbladet*. Dino dos Santos, por sua vez, aponta os tipos *Voz de Galicia* ou *Nyte*.

### 3.3.2 Aceitação no mercado nacional (vendas e prémios)

Dentro do período em análise, constata-se que a aceitação dos tipos de letra desenvolvidos por estes designers no mercado nacional é baixa. Embora o reconhecimento internacional tenha conferido alguma visibilidade ao trabalho de designers como Mário Feliciano, Dino dos Santos, Ricardo Santos ou Rui Abreu, esse reconhecimento não se espelhou no mercado nacional.

Em Portugal, contam-se apenas distinções para o tipo *Oban*, premiado com o prémio Jovens Criadores, um prémio atribuído pelo *Jornal de Leiria* ao tipo *Expresso* de Mário Feliciano, um prémio revelação Artec atribuído a Miguel Sousa e o prémio João Branco, atribuído ao projeto *Kesington Gore* de Jorge dos Reis.

As encomendas para clientes nacionais foram igualmente escassas, destacando-se, entre as mais relevantes, para além dos tipos descritos anteriormente da autoria de Jorge dos Reis, os tipos desenvolvidos por Mário Feliciano para o banco BES e para o jornal *Expresso*, assim como os tipos criados por Dino dos Santos para o *Jornal de Letras*, para a clínica Conceito Oral, para a revista *Courier Internacional* ou para a Mike Davis. Salientam-se também as encomendas de tipos realizadas por designers como Henrique Cayatte, para o Centro Português de Design, ou Artur Rebelo e Lizá Ramalho, para a Chokolateria Ecuador, ambos com tipos projetados por Hugo d'Alte, ou ainda o tipo *Sonae*, desenvolvido por Ricardo Santos a pedido da agência Ivity Corporation.

No que concerne ao volume de vendas, Dino dos Santos referiu valores entre 5% a 7% para o mercado nacional, enquanto Mário Feliciano indicou apenas 1%. Os restantes entrevistados não possuíam dados quantificáveis, mas estimavam valores de vendas baixos. No panorama internacional, Dino dos Santos estimou uma média de vendas semanal de, aproximadamente, 150 fontes; Rui Abreu, cerca de 10; Mário Feliciano indica 3 a 4 pedidos por semana, entre famílias completas e fontes singulares. Os restantes entrevistados não possuíam dados que permitissem quantificar o volume de vendas. Conclui-se, portanto, que o volume de vendas varia consideravelmente.

Os designers apontam como preocupantes alguns fatores que condicionam o mercado nacional: a sua pequena dimensão, a crise económica e a falta de sensibilidade social, cultura gráfica e tipográfica. Grande parte dos entrevistados revela-se igualmente pouco motivada para participar em concursos nacionais, duvidando da competência crítica/científica dos elementos que integram esses júris.

A maior parte dos entrevistados não dispõe de tipos de acesso livre nas suas bibliotecas, enfatizando a necessidade de serem ressarcidos pelo investimento efetuado. Relembre-se que alguns têm nos tipos que vendem a sua principal fonte de rendimentos.

### 3.4 Usos

#### 3.4.1 Preocupação com usos internacionais

No que concerne à preocupação com os usos dos tipos de letra num mercado que se afigura cada vez mais internacional, a maioria dos entrevistados referiu ainda não ser essa a sua preocupação primordial. Uns consideraram estar ainda a maturar o desenvolvimento de tipos para o alfabeto latino, alguns referiram o desinteresse total por outros sistemas de escrita e os restantes indicaram a dificuldade estilística e técnica como condicionantes. Porém, o mercado está em franco crescimento. Dino dos Santos, Ricardo Santos e Miguel Sousa mostraram-se conscientes da necessidade de desenvolver tipos para outros mercados que não o latino. Prevê-se que esta será uma preocupação premente no futuro.

#### 3.4.2 O impacto da tecnologia nos usos dos tipos de letra

O impacto da tecnologia nos usos dos tipos de letra foi percecionado pelos entrevistados como significativamente positivo, tanto no acesso à informação, como na variedade de opções possíveis de escolha do ponto de vista dos utilizadores. A este propósito, Miguel Sousa sublinhou a sua importância também para as fundições, elevando o nível de exigência. O aumento de concorrência, decorrente das inovações tecnológicas e consequente democratização, levantou novos desafios. Os tipos desenvolvidos por designer singulares equiparam-se, cada vez mais, às criações das grandes fundições.

Rúben Dias, Ricardo Santos e Jorge dos Reis receiam uma maior descreditação do valor das letras e uma utilização fortuita dos tipos pelos utilizadores, dada a atual proliferação de tipos de letra.

#### 3.4.3 Lacunas na promoção e usos dos tipos nacionais

Conclui-se que as lacunas existentes na promoção e usos de tipos nacionais ficaram a dever-se a um conjunto alargado de fatores: ao estado atual da economia; à falta de meios de comunicação e de divulgação; à dimensão do mercado editorial de design em Portugal; à desagregação e extinção de organismos que procuram regular e dar visibilidade ao setor; e à dificuldade das pequenas edições independentes em atravessar fronteiras.

Miguel Sousa, Hugo d'Alte e Jorge dos Reis referiram-se aos Encontros de Tipografia como um real contributo para a reunião, discussão e divulgação da investigação e do desenvolvimento tipográfico a nível nacional e internacional.

### 3.5 Identidade

#### 3.5.1 Traços da cultura portuguesa

A maioria dos entrevistados considerou difícil identificar ou caracterizar traços da cultura portuguesa nos seus tipos, referindo que as influências são cada vez mais globais. Apenas Rúben Dias, Jorge dos Reis, Hugo d'Alte e Miguel Sousa reconheceram que os seus tipos evidenciavam traços da cultura portuguesa. Dino dos Santos identifica apenas traços de autoria. Por outro lado, lembrou os primeiros colonizadores e enfatizou o facto de a cultura portuguesa se encontrar disseminada como um aspeto que terá cimentado a condição diferenciadora e identitária. Jorge dos Reis referiu que os seus tipos evidenciam traços da cultura portuguesa, uma vez que se relacionam com uma dimensão cultural específica.

Questionados sobre os traços culturais portugueses presentes nos seus tipos, os entrevistados apontaram diversas possibilidades: Rúben Dias indicou o *lettering*, a manualidade e o *craft*; Rui Abreu referiu a expressividade latina das formas das letras, o seu lado mais «tosco»; Mário Feliciano destacou o cariz popular e etnográfico da linguagem, que transmite uma sensação emocional ou ambiente associado a Portugal; Ricardo Santos indicou a caligrafia e a manualidade, o detalhe e gosto pelo pormenor, formas mais rebuscadas, menor rigidez no traçado e o popular; Hugo d'Alte referiu o carácter mais orgânico e expressivo, artesanal e humano; e Miguel Sousa destacou as curvas mais suaves como característica latina.

#### 3.5.2 Contributo da utilização de tipos portugueses em Portugal para a construção de uma identidade tipográfica nacional

Questionados sobre se a utilização de mais tipos portugueses em Portugal contribuiria para a construção de uma identidade tipográfica nacional, Rui Abreu, Ricardo Santos e Miguel Sousa responderam afirmativamente. Para estes entrevistados, o aumento da visibilidade dos tipos teria um maior impacto na sociedade, contribuindo para o reconhecimento do seu trabalho.

Os restantes demonstraram dificuldade em determinar o que poderá ser a identidade tipográfica nacional.

#### 3.5.3 Fatores distintivos dos projetos nos mercados nacional e internacional

Os fatores distintivos dos tipos de letra no mercado nacional e internacional, apresentam-se tão variados quanto as abordagens de cada designer: Rui Abreu referiu a qualidade dos tipos de letra; Jorge dos Reis mencionou a função ou aplicação específica dos tipos; Mário Feliciano evidenciou o rigor descontraído; Hugo d'Alte destacou a simplicidade, as formas puras e claras; Dino dos Santos apontou o profissionalismo, a rigidez e pontualidade; Ricardo Santos referiu o toque caligráfico nos projetos; Susana Carvalho mencionou a dinâmica entre detalhe e abrangência na dualidade design gráfico/

design de tipos; e Miguel Sousa destacou a aposta nos alfabetos não latinos, como fatores distintivos. Ficou ainda claro que alguns designers, como Jorge dos Reis, privilegiam a proximidade e o trabalho mais local enquanto outros se diferenciam por determinadas particularidades ou mesmo por estilos que preferem desenvolver. Ricardo Santos, privilegia o desenvolvimento de tipos sem serifa e de versões *dingbats* para os seus tipos. Mário Feliciano e Dino dos Santos destacam o desenvolvimento de famílias tipográficas para o mercado editorial.

#### 3.5.4 Reduzido número de mulheres dedicadas ao design de tipos em Portugal

Questionados sobre as possíveis causas do reduzido número de mulheres dedicadas ao design de tipos em Portugal, os entrevistados referiram-se a questões históricas, tradicionais e culturais, para além de especularem sobre diferenças de género. Jorge dos Reis destacou a dimensão oficinal e cromática, do preto e branco, como características mais masculinas. Dino dos Santos, Hugo d'Alte e Rúben Dias referiram-se ao trabalho longo que envolve o design de tipos, requerendo disciplina e paciência, características que atribuem mais aos homens. Rúben Dias e Miguel Sousa referiram-se ainda às questões mais técnicas, ao uso de *softwares* e alguma programação, como possíveis causas de um afastamento feminino.

Já Susana Carvalho, a única mulher entrevistada, referiu que há ainda um longo caminho a percorrer para a igualdade de direitos e oportunidade de género.

No entanto, a maioria dos entrevistados constatou que o reduzido número de mulheres dedicadas ao design de tipos não é exclusivo do panorama nacional, repercutindo-se no internacional. Ricardo Santos, Rui Abreu e Mário Feliciano concordam que cada vez mais estão a surgir mulheres designers de tipos e que as suas criações se distinguem pelas qualidades que evidenciam.

### 3.6 Plataforma

#### 3.6.1 Plataformas existentes

A opinião dos designers entrevistados sobre as plataformas digitais existentes, como o MyFonts, foi positiva, na medida em que fornecem aos designers serviços de distribuição e venda de tipos através da *web*. O MyFonts foi referido por Mário Feliciano, Dino dos Santos, Rui Abreu e Ricardo Santos como uma plataforma credível, segura e fundamental para atingir o mercado global. Tudo isto, sem grandes exigências e com um retorno financeiro relevante, impulsionando a criação das suas próprias fundições. Jorge dos Reis enfatizou o papel que as plataformas digitais têm na sensibilização dos utilizadores para o uso dos tipos no ecrã e Hugo d'Alte referiu a utilidade das funções de pesquisa dessas plataformas. Já as opiniões sobre o Google Fonts

foram mais extremadas, dada a novidade do modelo de negócio, encarado com desconfiança. Os designers receiam que o serviço, apresentado como gratuito para os utilizadores, possa conduzir a uma desvalorização do seu próprio trabalho.

### 3.6.2 Interesse e necessidade de uma plataforma

Rúben Dias, Rui Abreu, Mário Feliciano, Ricardo Santos, Jorge dos Reis, Hugo d'Alte, Susana Carvalho e Dino dos Santos consideraram pertinente a existência de uma plataforma digital que contribua para a divulgação, visibilidade e reconhecimento dos designers nacionais. Miguel Sousa mostrou-se um pouco mais cético, julgando suficientes as plataformas já existentes.

Questionados sobre a existência de outras propostas mais relevantes para a divulgação da produção nacional, a esmagadora maioria mostrou a sua preferência pela plataforma digital. Como alternativa, Jorge dos Reis e Miguel Sousa sugeriram uma publicação impressa. Hugo d'Alte, Rúben Dias e Jorge dos Reis destacaram a realização dos Encontros de Tipografia, *workshops* e exposições. Considerando todas as opções, os entrevistados concordaram que a plataforma digital seria a melhor.

### Breve reflexão

O presente estudo teve como objetivo identificar e analisar os fatores que caracterizam o design português de tipos digitais, dentro da baliza cronológica 1990–2010.

Assim, a pesquisa iniciou-se pela identificação e caracterização de uma seleção representativa de designers de tipos de letra, os seus processos de trabalho, artefactos e usos, bem como pela averiguação de sinais identitários que caracterizam e particularizam o design de tipos português no período em análise.

Os designers de tipos de letra em estudo foram: Dino dos Santos, Jorge dos Reis, Hugo d'Alte, Manuel Pereira da Silva, Mário Feliciano, Miguel Sousa, Ricardo Santos, Rui Abreu, Rúben Dias e Susana Carvalho.

Da análise do cruzamento de dados obtidos da recolha documental com as entrevistas efetuadas conclui-se que, em relação ao percurso académico, a maioria dos autores possui uma formação de base em Design de Comunicação/Design Gráfico, excetuando-se Manuel Pereira da Silva. No entanto, este autor representa a figura do protodesigner, com um percurso bastante diversificado e de uma geração que atravessou várias tecnologias, levando-o da prática à reflexão teórica, até ao proativismo no design de tipos digitais. Porém, à exceção de Hugo d'Alte, Miguel Sousa, Ricardo Santos e Susana Carvalho, que se especializaram em design de tipos digitais no estrangeiro, as competências dos restantes autores foram adquiridas pela experiência, marcadas pelo autodidatismo com suporte em publicações internacionais, fóruns da especialidade e pesquisas na Internet. Constatou-se ainda o im-



portante papel que organizações como a Fundação Calouste Gulbenkian tiveram no apoio à investigação, assim como instituições do ensino superior, com a absorção de alguns destes designers, impulsionando o interesse nestas matérias e perspetivando melhorias na formação de futuros designers.

Relativamente à atividade profissional, conclui-se que o percurso foi um dos veículos que serviu de apoio ao estabelecimento do design de tipos digitais como atividade autónoma. Neste sentido, salienta-se a criação das fundições digitais Feliciano Type Foundry, DSType, Vanarchiv e R-typography. Por outro lado, no caso de Jorge dos Reis, Hugo d'Alte, Susana Carvalho, Rúben Dias e Miguel Sousa, a abordagem ao design de tipos é motivada, enquadrada e informada por necessidades alavancadas em projetos mais vastos.

A investigação que se empreendeu procurou, através do mapeamento das diversas etapas e fases no desenvolvimento de tipos de letra, assim como do impacto que a tecnologia e os *softwares* tiveram nesse contexto, compreender os processos e métodos de trabalho.

A morosidade do processo de desenvolvimento de tipos de letra, exigindo calma e reflexão, foi referida pelos designers. Do ponto de vista dos processos de trabalho, constatou-se que estes se adaptam e evoluem consoante os autores, o programa e a tecnologia adotada. A análise de requisitos, os esboços, a importância do desenho, a produção mais técnica até à finalização e implementação foram, genericamente, as etapas apontadas. Em linha com as práticas internacionais, os designers referiram iniciar o desenho pelo carácter *a* em caixa baixa, ou por outras letras com características singulares, como o *g* ou *Q*, ou ainda pelas letras consideradas mais importantes no âmbito de um determinado projeto ou encomenda. Constatou-se que a maioria dos designers trabalha *a solo* e em vários projetos em simultâneo. No entanto, alguns admitem subcontratar ou delegar as etapas de produção e pós-produção a especialistas.

Tal como se atestou no enquadramento desta investigação, também os designers de tipos nacionais concordam que o suporte e a técnica influenciam a criação de tipos. Em relação à importância das tecnologias digitais na atualidade, destaca-se a facilidade de refazer tarefas, a rapidez e possibilidade de automação do processo de trabalho, permitindo uma maior consistência e fidelidade, inatingíveis em tecnologias anteriores. Por outro lado, este avanço acarretou um enorme aumento de exigência na criação de tipos de letra funcionais nos diferentes suportes e contextos existentes atualmente.

Seguindo a tendência internacional no período em análise, o *FontLab* foi o *software* mais utilizado pelos designers, tanto para o desenho, como para a produção de fontes.

Se, no início, alguns designers referiam o uso de *softwares* genéricos de desenho vetorial, à medida que se foram especializando o uso do *FontLab* tornou-se padrão. Para além disso, os designers com uma atividade mais regular referiram usar outras aplicações que facilitam o fluxo do processo de trabalho, como o *Superpolator*, o *Prepolator* ou o *MetricsMachine*.

No que concerne aos artefactos, constatou-se que a quantidade de tipos desenvolvidos pelos designers foi significativa e reveladora de uma produção diversificada tanto em estilos, como em funções. As motivações para a criação foram muito diversas, destacando-se os desafios académicos, os desafios estéticos e/ou técnicos e a investigação histórica. Embora se tenha constatado que os projetos iniciais se revestiam de experimentalismos estéticos e técnicos, à medida que foram colmatando as dificuldades iniciais, ampliando o gosto pelo design de tipos e sedimentando conhecimentos na área, interessaram-se por procurar compreender melhor a história. Verificou-se que a produção destes designers, por vezes, se apoia na tradição para procurar nas influências históricas inspiração para projetos originais. Por outro lado, o cruzamento de influências, livre de constrangimentos ou convenções preestabelecidas pode, como se constatou, resultar em projetos inovadores. Conclui-se que, no final do período em análise, estes designers investiam cada vez mais no desenvolvimento de famílias tipográficas complexas, fruto de uma maior maturidade alcançada ao longo do tempo.

Para além dos projetos autopropostos, os tipos de letra desenvolvidos por encomenda tiveram também um papel fundamental, quer pela articulação premente entre o desenho e funcionalidade, quer pelo carácter local e sua articulação com o contexto. Para além de solicitações de tipos para identidades corporativas, o mercado editorial tem sido o grande motor no desenvolvimento de famílias tipográficas alargadas.

Dentro do período em análise, constatou-se que, embora o reconhecimento internacional, através de prémios, distinções e encomendas relevantes, tenha conferido alguma visibilidade ao trabalho dos designers, esse reconhecimento não encontrou reflexo no mercado nacional, onde a aceitação dos tipos de letra e volume de vendas se mantiveram baixas. O mesmo se passou com as encomendas de tipos específicos para o mercado empresarial nacional. Pese embora os tipos desenvolvidos para clientes de renome, como o banco BES, a Sonae, o Centro Português de Design, ou os jornais *Expresso*, *Jornal de Letras*, entre outros, o reconhecimento dessas participações foi pouco expressivo. A pequena dimensão do mercado, a crise económica, a falta de sensibilidade social, cultura gráfica e tipográfica foram alguns dos fatores apontados como condicionantes no mercado nacional.

O presente estudo focou-se também nos usos dos tipos de letra, procurando perceber se existem preocupações com o desenvolvimento de tipos para além do alfabeto latino, tendo em vista uma maior expansão internacional. Adicionalmente, procurou-se entender o impacto da tecnologia e as principais lacunas existentes na promoção e uso de tipos.

Constatou-se que a maioria dos designers, no período em causa, não considerou a expansão dos seus tipos para além do alfabeto latino como preocupação primordial, dadas as dificuldades estilísticas e técnicas ou mesmo o desinteresse por outros sistemas de escrita. Contudo, prevê-se que a expansão do mapa de caracteres de uma fonte, fruto da globalização crescente, seja uma realidade incontornável no futuro.

O impacto da tecnologia nos usos dos tipos de letra foi percecionado

como significativamente positivo, tanto para os utilizadores, como para os designers. No entanto, alguns designers referiram recear a desvalorização dos tipos de letra devido à sua proliferação e utilização inconsciente. Questões relacionadas com os direitos de autor e a pirataria foram, de quando em vez, suscitados como fatores que ameaçam a prática.

O estado atual da economia, a falta de meios de comunicação e de divulgação, a dimensão do mercado editorial de design em Portugal, a desagregação e extinção de organismos que procuram regular e dar visibilidade ao setor e a dificuldade das pequenas edições independentes em atravessar fronteiras foram mencionados como as principais lacunas existentes na promoção e uso de tipos nacionais.

A procura de sinais identitários na produção nacional foi um dos estímulos que despoletou a presente investigação. Contudo, tinha-se consciência de que procurar de forma objetiva os atributos ou propriedades identitárias que os designers reconhecem nos seus tipos era, à partida, uma tarefa complexa. Por um lado, porque a noção de identidade interessa a imensas disciplinas, não sendo estável, nem estanque. Por outro lado, porque a identidade representa, simultaneamente, o comum e inconfundível, num jogo entre as semelhanças e as diferenças. Confirmando as expectativas iniciais, a maioria dos designers considerou difícil a tarefa de identificar e caracterizar traços da cultura portuguesa nos seus tipos, na medida em que as influências se tornam cada vez mais globais. Porém, alguns autores reconhecem traços da cultura portuguesa nos seus tipos, quer consciente, quer inconscientemente.

Excetuando-se os casos em que os tipos se relacionam diretamente com a cultura portuguesa, com um local específico ou contexto, os tipos de letra, por norma, não estão presos à cultura de um país. Atualmente, como se referiu anteriormente, as famílias tipográficas crescem para abranger vários sistemas de escrita. Conceitos de identidade tipográfica nacional e regional tornam-se frequentes e, muitas vezes, voláteis. As identidades são permeáveis à mudança, capazes de influenciar e de se deixarem influenciar. São abertas, relacionais e em contínua construção. Embora de difícil caracterização, os designers percecionaram os regionalismos e sentimentos ligados à etnografia como os fatores mais evidentes para a identificação de traços identitários. Referiram-se ao lado mais artesanal e orgânico da manualidade, ao caráter simultaneamente expressivo e suave dos traços, ao popular e ao humano, como características mais evidentes.

Embora a maioria dos designers em estudo não consiga percecionar o impacto que a utilização de tipos portugueses em Portugal poderia trazer para a construção de uma identidade tipográfica nacional, há uma minoria que perceciona essa utilização como positiva, contribuindo para o reconhecimento do seu trabalho. Quando se questionou os designers sobre se identificavam fatores distintivos dos projetos nos mercados nacional e internacional, não foram encontrados elementos generalistas ou padrões diferenciadores da produção portuguesa, já que cada designer se referiu a diferentes fatores, consoante a sua forma de estar no mercado. No entanto,

da generalidade das contribuições, parece existir uma simbiose de rigor e qualidade profissional, com um carácter humano e descontraído, conferindo aos trabalhos alguma diferenciação no mercado. Quanto à constatação do reduzido número de mulheres dedicadas ao design de tipos em Portugal, os autores referem questões históricas, tradicionais e culturais para esse facto. Porém, concordaram que o mesmo acontece a nível internacional.

Finalmente, quando se confrontaram os designers de tipos sobre as plataformas digitais existentes, foi unânime que as plataformas, sendo credíveis, são positivas para a distribuição e venda dos tipos de letra, atingindo um mercado global. Em relação à pertinência da existência de uma plataforma digital que contribuísse para a divulgação, visibilidade e reconhecimento dos designers nacionais, a maioria dos designers considerou relevante a sua existência. Comparando com outras formas possíveis de divulgar o seu trabalho, a plataforma digital foi considerada a melhor opção para atingir esse objetivo. Esta última dimensão aferida nas entrevistas reforçou o interesse e desejo de transpor de uma investigação fundamental a uma investigação aplicada e ativa, participando no seu diagnóstico e proposta de resolução, levando à averiguação da segunda hipótese em estudo.



CAPÍTULO 5

## **Plataforma digital**

ESTUDO 2





Neste capítulo, apresenta-se o desenvolvimento da plataforma digital, idealizada para compilar e divulgar o design português de tipos digitais e seus autores. Pretende-se ainda contribuir para o reconhecimento futuro do design de tipos no âmbito mais alargado do Design.

Primeiramente, descreve-se o conceito que esteve na origem da construção da plataforma, enfatizando a sua relevância para o processo de investigação e decurso deste estudo, tanto para a comunidade científica em particular, como para os estudantes de design, docentes, profissionais e curiosos em geral. Reforça-se a hipótese lançada no início desta investigação, explicitam-se os objetivos e define-se o público-alvo, explicando as direções que orientaram a exploração e desenvolvimento da plataforma. Posteriormente, apresentam-se os procedimentos metodológicos subjacentes ao desenvolvimento deste estudo. Abordam-se as principais dificuldades e limitações, como a dificuldade em se estabelecer critérios e definir categorias para organizar a produção de tipos de letra, e justificam-se os critérios adotados. A estrutura de navegação, o design de interação e da interface da plataforma são apresentados e discutidos nas suas principais funcionalidades.

De seguida, aborda-se a implementação e avaliação através da aplicação de um questionário e mostram-se os resultados obtidos e respectivas reflexões.

## **1 Conceito, objetivos e público-alvo**

No capítulo anterior, os resultados analisados na última dimensão das entrevistas – plataforma –, tanto através da análise de conteúdo como da quantificação dos dados inferidos, foram encorajadores para o desenvolvimento de uma plataforma digital *on-line*.

A hipótese – de que a construção de uma plataforma contribuiria para aprofundar e revelar o panorama passado, cimentar e ampliar conhecimentos entre os produtos, utilizadores e autores, bem como os processos e usos, estabelecendo relações para a evolução contínua do ensino e da profissão, mas também para ampliar o conhecimento e reconhecimento do público em geral – foi corroborada pelos designers entrevistados.

O principal objetivo deste projeto é a investigação e desenvolvimento de um protótipo que congregue informação sobre tipos digitais, proporcionando diversas formas de os organizar, selecionar e aprofundar o conhecimento dos seus autores, processos e utilizações. Atualmente, publicações mais recentes, blogues ou sítios de fundições proporcionam já um conjunto de informações sobre um tipo de letra em particular, ano, fundição, classificação, breve informação contextual, propósito de criação e uso, assim como o nome dos seus autores, entre outros detalhes. Porém, por estarem dispersas, essas informações são ainda difíceis de encontrar e reter. A plataforma visa combater a falta de sistematização e informação relevante sobre os autores, os produtos, usos e distribuição, contribuindo para a consciência e expansão da sua visibilidade nacional e internacional. Pretende também

contribuir para a compreensão e amadurecimento da história do design português de tipos digitais.

Os estudos da plataforma foram desenvolvidos com duas abordagens distintas em mente: primeiro, proporcionar uma galeria selecionada que divulgue informações detalhadas sobre os tipos e seus autores, tendo por base a seleção de designers reconhecidos descrita no capítulo anterior; e, em segundo lugar, criar as bases para o desenvolvimento de uma versão aberta, dedicada a todos os interessados em mostrar e partilhar os seus tipos de letra, tanto em projetos livres, académicos ou profissionais, que não preencham os critérios definidos para fazerem parte da versão curada (os mesmos critérios adotados no capítulo anterior para a seleção de designers a entrevistar). Espera-se que esta última versão venha colmatar as lacunas e o distanciamento existentes entre especialistas e iniciados, contribuindo de forma colaborativa e pedagógica, não só como um observatório da comunidade de designers de tipos, mas também servir esperançosamente de incubadora para o desenvolvimento de práticas colaborativas de design de tipos em Portugal.

O desenvolvimento do protótipo foi especialmente focado nos potenciais utilizadores, explorando-se os vários cenários possíveis – os estudantes de design, designers profissionais e, num sentido mais amplo, todos os interessados nas áreas do design de tipos e da tipografia em geral. Pretendeu-se ser o mais abrangente possível, até porque o público que enfrenta tarefas tipográficas tem vindo a crescer exponencialmente (Leonidas, 2013c).

## 2 Metodologia

Neste estudo, e de forma a proporcionar uma melhor compreensão do objeto em análise, optou-se por uma abordagem mista de investigação-ação, que privilegiasse a operacionalidade ativa e interventiva na transformação da realidade.

Bartolomé (1986) refere-se à investigação-ação como um processo de investigação que se reflete na ação e formação. Esta abordagem mista permite o estudo e intervenção em determinada área, sobretudo das ciências sociais, com o intuito de melhorar a sua ação (Elliot; 1991; Lomax, 1990).

Na busca da resposta mais correta à questão inicial – De que forma se poderá contribuir para melhorar o conhecimento e divulgação do design português de tipos digitais? – optou-se pela estratégia de integração metodológica, apostando-se na complementaridade de métodos e técnicas de recolha de dados na implementação da investigação no campo empírico.

O *feedback* positivo obtido através da análise efetuada à dimensão plataforma do capítulo anterior contribuiu de forma decisiva para a análise das necessidades e para o avanço deste estudo levando à elaboração de uma abordagem projetual que se foi desenvolvendo, já desde então, num processo cíclico ou em espiral, alternando-se entre ação e reflexão crítica (Carr & Kempis, 1986; Dick, 1999; Latorre, 2003).

Assim, a implementação deste projeto de ação implicou um conjunto de etapas que se desenvolveram de forma contínua e que, basicamente, se resumem na sequência: planificação, ação, observação e reflexão.

A sequência completa de etapas metodológicas e tarefas foi a seguinte:

#### **Etapla 1 – Planificação: recolha de dados**

Após os resultados obtidos na entrevista realizada aos designers selecionados, e no sentido da compreensibilidade de abordagens, iniciou-se este estudo com a recolha de dados baseada na observação de plataformas com propósitos semelhantes, tanto na perspetiva individual do investigador sobre o objeto em estudo, como recorrendo a técnicas baseadas na conversação exploratória, centradas na perspetiva dos intervenientes e participantes.

As plataformas foram escolhidas tendo como foco primordial o objeto de estudo. Para além de projetos que contivessem uma ligação mais próxima dos objetivos propostos (apresentados, de seguida, no ponto 3), a recolha teve por base as plataformas das principais fundições digitais, de acordo com as indicações de Chauffier (2011), Duru (2011) e Middendorp e TwoPoints.Net (2011).

Compilou-se, assim, um conjunto de informações relevantes em projetos de âmbito semelhante, obtendo-se dados sobre os sistemas de classificação e principais funcionalidades que ajudaram a compreender melhor as necessidades do projeto.

#### **Etapla 2 – Ação: a construção de uma plataforma**

A segunda etapa contemplou a construção efetiva de uma plataforma *on-line* de acordo com os objetivos e funcionalidades definidas na etapa anterior. Tomou-se em consideração a abordagem *user-centered design* cunhada por Norman (1986), como um processo em que as necessidades, vontades e limitações dos utilizadores são o foco primordial de todas as etapas de desenvolvimento, desde a análise, ao design e implementação, tendo em conta a experiência satisfatória dos mesmos (Lowdermilk, 2013).

Nas diversas fases da abordagem projetual, utilizaram-se diferentes métodos para apreciar a sua evolução, desde as entrevistas levadas a cabo na fase inicial desta investigação, à identificação de requisitos, às apresentações intermédias de discussão, ao desenho de fluxos de navegação e observação, ao recurso à avaliação heurística da interface baseada nos pressupostos de Nielsen (1995) para controlo prévio por especialistas, até à implementação inicial do protótipo.

#### **Etapla 3 – Observação e reflexão: a avaliação através de inquérito**

Após a implementação do protótipo da plataforma, procedeu-se a uma avaliação da satisfação e atitudes dos utilizadores face ao mesmo, através de um inquérito, na forma de questionário, onde a hipótese lançada no início deste estudo foi testada com os potenciais utilizadores.

O guião do questionário foi dividido em três secções. Na primeira secção, recolheram-se dados relacionados com a caracterização dos inquiridos,

como o género, a idade, atividade profissional, entre outros. Numa segunda secção, pretendeu-se verificar a perceção e opiniões dos utilizadores sobre três dimensões: Aspecto visual, Interface e Conteúdos. Para o efeito, escalas de diferencial semântico de Osgood foram usadas (Osgood, Suci & Tannenbaum, 1957). Os pares de adjetivos opostos foram desenvolvidos a fim de medir o sentido conotativo do protótipo numa escala de sete pontos. A terceira secção pretendeu medir as atitudes dos utilizadores em relação ao protótipo através de quatro afirmações avaliadas numa escala tipo Likert-5 pontos.

O questionário foi aplicado, entre maio e junho de 2015, a uma amostra constituída por estudantes de design, professores e profissionais, totalizando 311 respostas válidas.

Após uma breve apresentação da finalidade e do contexto da investigação em curso, procedeu-se a uma demonstração do protótipo funcional. Os inquiridos puderam testar o protótipo e preencher o inquérito de forma anónima.

O tratamento e a análise de dados tiveram por base a estatística descritiva e inferencial, utilizando-se para o efeito o *software IBM SPSS 22.0*.

### 3 Projetos relacionados

Numa fase inicial desta investigação, estudaram-se plataformas digitais *on-line* internacionais semelhantes ou aproximadas aos objetivos propostos [fig. 5.1]. Neste ponto apresentam-se, alfabeticamente e de forma resumida, essas plataformas, identificam-se os seus propósitos, áreas de atividade, objetivos, mecanismos de interação e usabilidade.

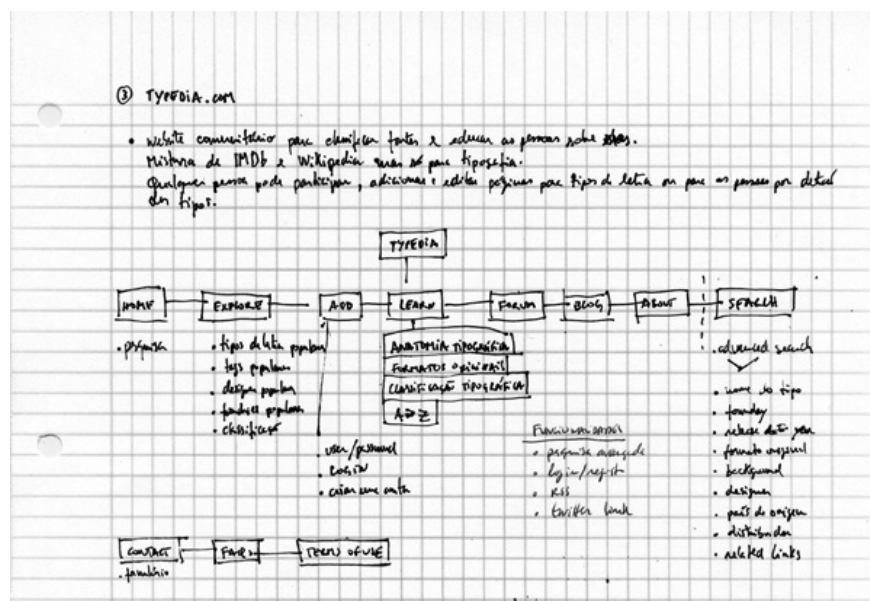


Fig. 5.1 Estudos iniciais a projetos relacionados. Apontamentos sobre os objetivos, a estrutura de navegação, os conteúdos e as funcionalidades da plataforma Typedia.

**Armenotype** (<http://www.armenotype.com>)

Armenotype é uma plataforma *on-line* dedicada ao estudo da tipografia e design de tipos em arménio, desenvolvida por Hrant Papazian e Nina Stössinger [fig. 5.2]. É constituída por um conjunto de artigos e entrevistas, por uma listagem de designers e fundições que possuem tipos em arménio, por uma galeria de imagens de letras arménias e por um sistema simples de pesquisa. O utilizador tem a possibilidade de submeter novos designers ou fontes através de um formulário simples, contribuindo para a atualização do projeto. Trata-se de uma plataforma desenvolvida com o CMS *WordPress*<sup>1</sup> que integra um *feed* RSS e ligações para redes sociais.

**Danish Faces** ([www.danishfaces.dk](http://www.danishfaces.dk))

Danish Faces é uma plataforma *on-line* que arquiva as atividades dos designers de tipos dinamarqueses [fig. 5.3]. Promove as suas produções, mantendo um diretório de designers e de tipos de letra (sem classificação), mas também através de palestras e encontros informais relacionados com a tipografia. Possui ainda um conjunto de recursos através de lista de ligações nacionais e internacionais. Desenvolvido em *Indexhibit*<sup>2</sup>, não dispõe de mecanismo de pesquisa, nem de filtragem. Danish Faces é um projeto de Mads Quistgaard e Steen Ejlers, que conta com a colaboração de Trine Rask, Henrik Birkvig e Sofie Beier.

**Fonts in Use** (<http://www.fontsinuse.com>)

Fonts in Use é um arquivo público de tipografia em uso indexado por tipo de letra, formato (Publicidade; Arte; Livros; Branding/Identidade; Filme/Vídeo; Revistas; Mobile; Movimento; Jornais; Objeto/Produto; Embalagem; Cartazes/Folhetos; Sinalética; *Software*; *Tablet*/iPad; *Web*) e indústria (Ativismo; Arquitetura; Automóvel; Crianças; Educação; Entretenimento; Evento; Moda; Financeiro; Comida/Bebida; Design Gráfico; Início/Interior; Institucional; Estilo de vida; Literatura; Notícias; Produto; Varejo/Compras; Ciência; Media social; Tecnologia; Viagem) [fig. 5.4]. Nela, documentam e examinam o design gráfico com o objetivo de melhorar a alfabetização tipográfica e apreciação. Os utilizadores são convidados a contribuir com imagens através do formulário de contacto. A plataforma, produzida com recurso ao *WordPress*, possui um *feed* RSS, mas não contempla um campo para pesquisa. Projeto desenvolvido por Sam Berlow, Stephen Coles e Nick Sherman, com a colaboração de Florian Hardwig, Rob Meek, Indra Kupferschmid, Tânia Raposo, André Mora e Jennifer Kennard.

<sup>1</sup> *WordPress* é uma aplicação de gestão de conteúdos para a *web*, desenvolvido em PHP e com base de dados em MySQL, voltado principalmente para a criação de páginas e blogues para *web*. É uma das aplicações mais famosas na criação de blogues, a par com o *Blogger* do Google. Mais informações em: <https://wordpress.org/>

<sup>2</sup> *Indexhibit* é uma aplicação de gestão de conteúdos para a *web* utilizada para criar páginas *web* no formato estabelecido de índice (index) + exibição (exhibit). Mais informações em: <http://www.indexhibit.org/>





Fig. 5.2 Página inicial do projeto Armenotype.  
(Retirada de <http://armenotype.com/>)

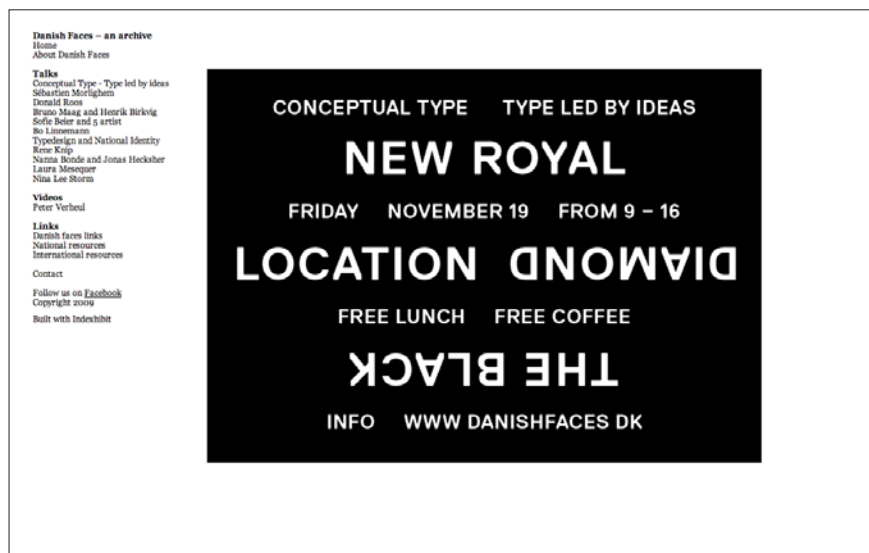


Fig. 5.3 Página inicial do projeto Danish Faces.  
(Retirada de <http://www.danishfaces.dk/>)

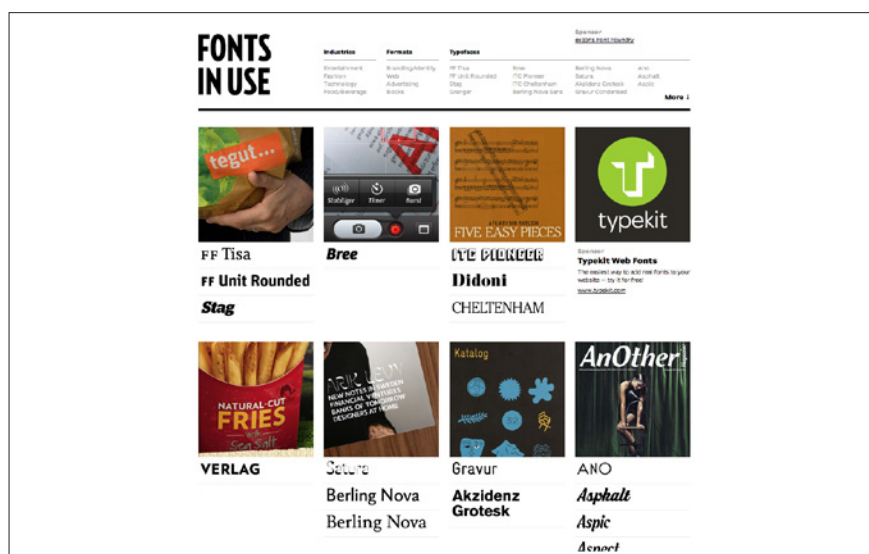


Fig. 5.4 Página inicial do projeto Fonts in use.  
(Retirada de <https://fontsinuse.com/>)

Fig. 5.5 Página inicial do projeto Fontscape.  
(Retirada de <http://www.fontscape.com/>)

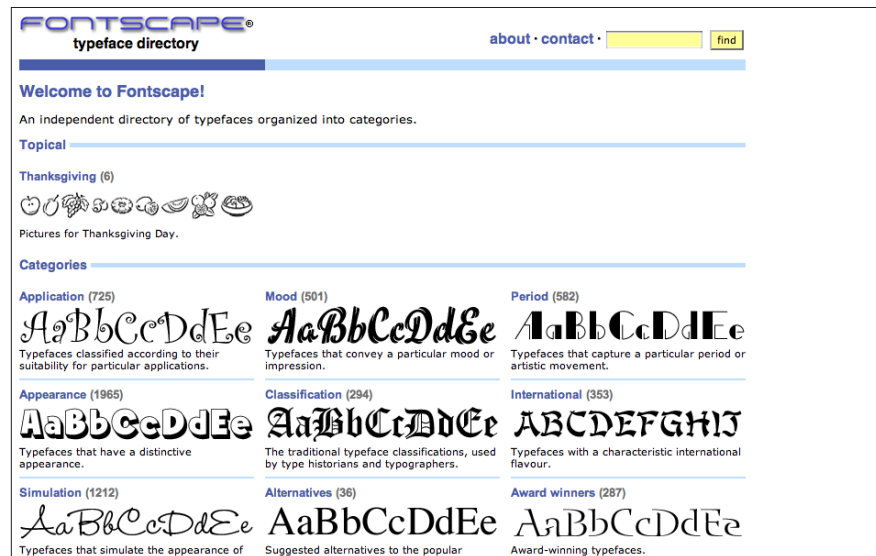


Fig. 5.6 Página inicial do projeto Global Type.  
(Retirada de <http://www.global-type.com/>)

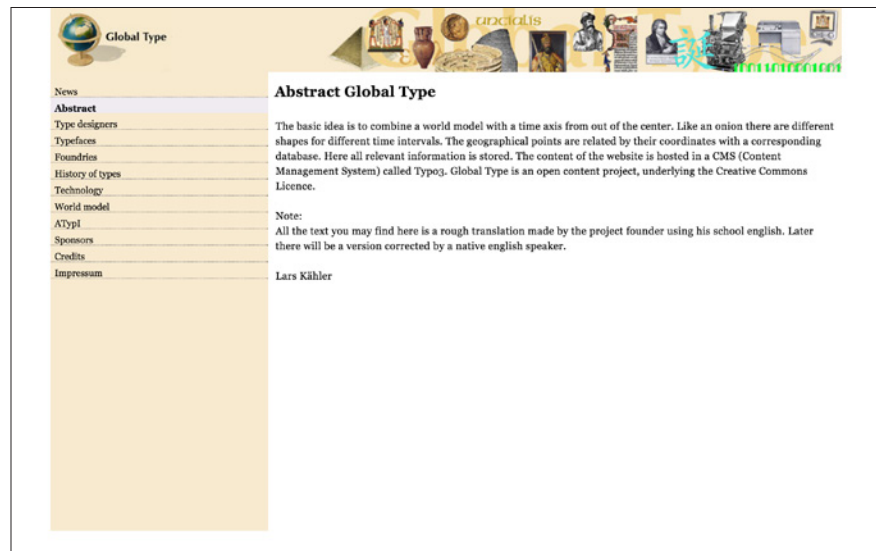
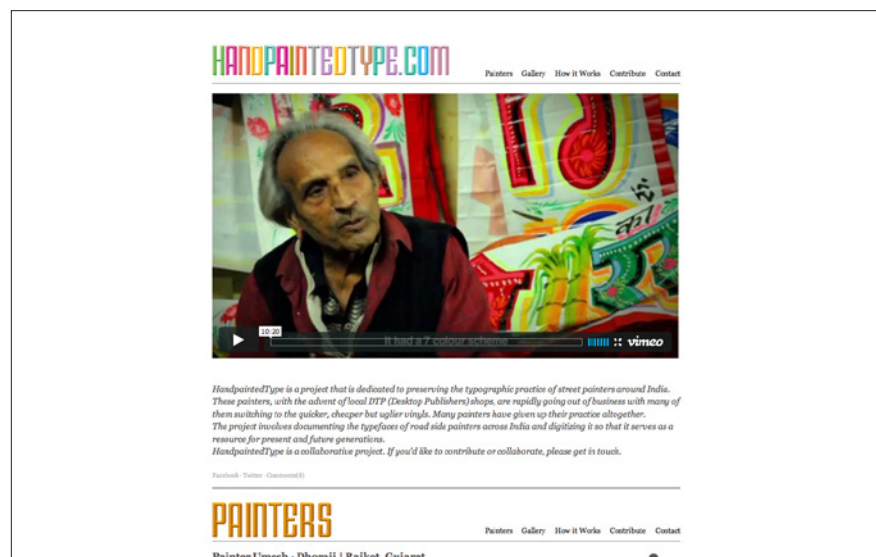


Fig. 5.7 Página inicial do projeto HandpaintedType.  
(Retirada de <http://www.handpaintedtype.com/>)



**Fontscape** (<http://www.fontscape.com>)

Fontscape é um diretório independente de fontes, à imagem do Identifont, desenvolvido para ajudar o utilizador a procurar a fonte ideal para qualquer projeto [fig. 5.5]. Baseia-se, porém, num conjunto mais limitado de funcionalidades, existindo apenas uma pesquisa simples e elementar. Na página de abertura, surge uma galeria dividida em quinze categorias: aplicação; humor ou impressão; período (histórico ou movimento artístico), aparência, classificação (baseada nos contributos históricos e de tipógrafos), internacional, simulação, alternativas (sugestão de alternativas para tipos populares), premiadas, livres, dimensões (procurar uma dimensão ou métrica em particular), imagens (fontes com coleções de imagens – *dingbats*), estilos de imagem (fontes com imagens classificadas por estilo de desenho), símbolos e popular (seleção das mais populares serifadas, não serifadas e manuscritas). Dentro de algumas categorias existem ainda subcategorias. Por exemplo, a categoria classificação, possui três subcategorias: serifadas; não serifadas; góticas (*blackletters*).

**Global Type** (<http://www.globaltype.com>)

Global Type é um projeto desenvolvido por Lars Kähler, em Luebeck, Alemanha [fig. 5.6]. Propõe-se ilustrar o desenvolvimento histórico da tipografia através de imagens dos tipos, mesmo dos que deixaram de estar disponíveis, organizando-os na superfície de um modelo 3D da Terra, como se fossem camadas de sedimento tipográfico. A ideia básica foi combinar um modelo 3D com um eixo de tempo a partir do centro. Os pontos geográficos estão relacionados através das suas coordenadas com uma base de dados correspondente. O conteúdo da plataforma está baseado no CMS *Typo3*. A base de dados é pesquisável pelo nome do tipo de letra, nome do designer, ano, fundição, classificação DIN e por meio ou formato (metal; fotocomposição, *PostScript* ou *OpenType*).

**HandpaintedType** (<http://www.handpaintedtype.com>)

HandpaintedType é um projeto colaborativo que se dedica a preservar o *lettering* praticado pelos pintores de rua na Índia [fig. 5.7]. Com o advento digital e do vinil, mais rápido e mais barato, muitos dos pintores requisitados para produzirem anúncios têm vindo a abandonar essa prática. O projeto envolve o processo de documentação do *lettering* produzido por estes pintores, por toda a Índia, para posterior digitalização. O objetivo é que sirva como um recurso para as gerações presentes e futuras. Incita-se o utilizador a contribuir ativamente para o projeto, contribuindo com documentação ou apoio à digitalização dos alfabetos pintados em fontes digitais. Projeto desenvolvido em *WordPress* por Hanif Kureshi, com colaboração de Mohamed Rizwan, Pradeep Singh Gossain, Umesh Baldaniya, Kalapi Gajjar, Rutva Trivedi, Hitesh Jain, Asif Kureshi, Rajdeep Goswami, Sarang Kulkarni, Wieden+Kennedy, Sudhanshu e Chandan Bora.

**Identifont** (<http://www.identifont.com>)

Identifont é uma plataforma *on-line* que agrega informações, de forma independente, numa das maiores bases de dados de fontes digitais na Internet [fig. 5.8]. Possui um conjunto de características funcionais que permitem filtrar e identificar o tipo de letra desejado através de pesquisa por aparência (o utilizador responde a um questionário para filtrar a base de dados), por nome, por semelhança com outro tipo de letra, por imagem (por um desenho em particular, por exemplo, setas ou corações), por nome do designer ou da fundição. Os utilizadores podem contribuir através da submissão de novas fontes por *e-mail*. Projeto desenvolvido por Stephen Coles, Chris Jordan, Henrique Gusso, Rainer Joswig e Sarah Jenkins, baseado em Cambridge, Inglaterra.

**IT-FADU** (<http://www.it-fadu.org>)

IT-FADU é um projeto de investigação levado a cabo por Pablo Cosgaya na Faculdade de Arquitetura, Design e Urbanismo da Universidade de Buenos Aires, na Argentina [fig. 5.9]. Tem como objetivo a produção de uma plataforma teórico-prática que contribua para o conhecimento do panorama do design de tipos latino-americano e colabore na produção de novas fontes tipográficas. A pesquisa pode ser efetuada à base de dados de fontes (A-Z; nome; fundição; função, estilo; designer), designers (A-Z; nome; país; número de famílias tipográficas) e fundições latino-americanas (A-Z; nome; país; data; número de famílias tipográficas). Os utilizadores podem contribuir para ampliar o projeto submetendo dados sobre fundições (nome; morada; país; telefone; *e-mail*; *web*; confirmar se é latino-americana; descrição breve), designers (nome; apelido; morada; cidade; código postal; província; país de residência; nacionalidade; telefone; *e-mail*, *web*; biografia; fotografia) e fontes (nome; confirmar se foi publicada; ano de finalização; palavras-chave; fundição; critérios de estilo [venezianas; garaldes; transição; modernas; egípcias; sem serifa grotescas; sem serifa geométricas; sem serifa humanistas; caligráficas; góticas; *bitmap*; não alfabéticas; experimentais]; critérios de função [texto; título; família; ecrã; miscelâneas; fantasias; não latinas]; resumo; descrição; imagem; designer(s); imagem de detalhe). Diretório de tipos latinos *on-line*, permite partilhar as informações recolhidas e colocá-las à disposição da comunidade internacional. Para além de Pablo Cosgaya, colaboram neste projeto Carlos Carpintero, María Victoria Lamas, Mariela Monsalve, Marcela Romero e José Scaglione.

**Progetto Italic 2.0** (<http://www.progetto-italic.org>)

Progetto Italic 2.0, promovido pela Aiap – Associação italiana de design de comunicação visual, foi criado com o objetivo principal de funcionar como arquivo do design italiano de tipos de letra [fig. 5.10]. O projeto tem como objetivos reunir informações amplas sobre os designers, os tipos de letra, o estado atual do ensino a nível universitário e pré-universitário, compilar um diretório de teses e dissertações produzidas nas universidades relativas ao design de tipos, à história da escrita, caligrafia, leitura, etc., assim como uma

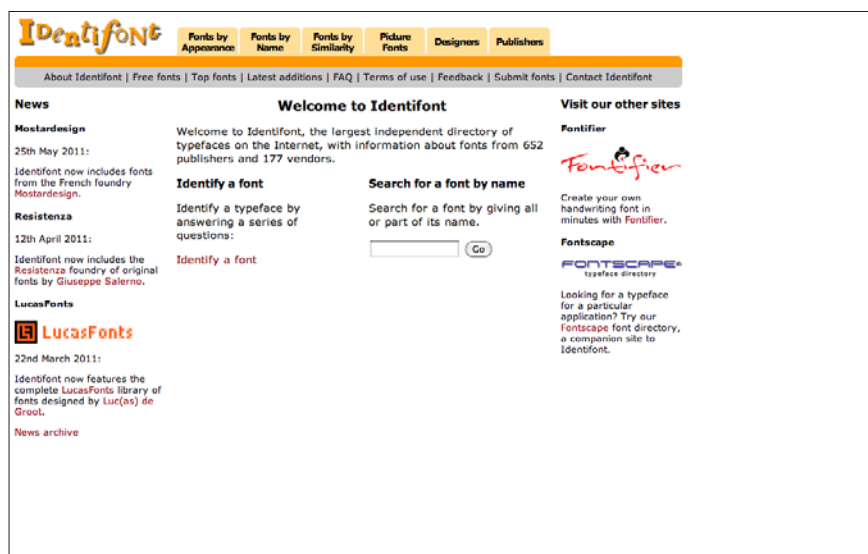


Fig. 5.8 Página inicial do projeto Identifont.  
(Retirada de <http://www.identifont.com/>)



Fig. 5.9 Página inicial do projeto IT-FADU.  
(Retirada de <http://www.it-fadu.org/>)



Fig. 5.10 Página inicial do projeto Progetto Italic 2.0.  
(Retirada de <http://www.progetto-italic.org/>)

Fig. 5.11 Página inicial do projeto The Case & Point. (Retirada de <http://thecaseandpoint.com/>)

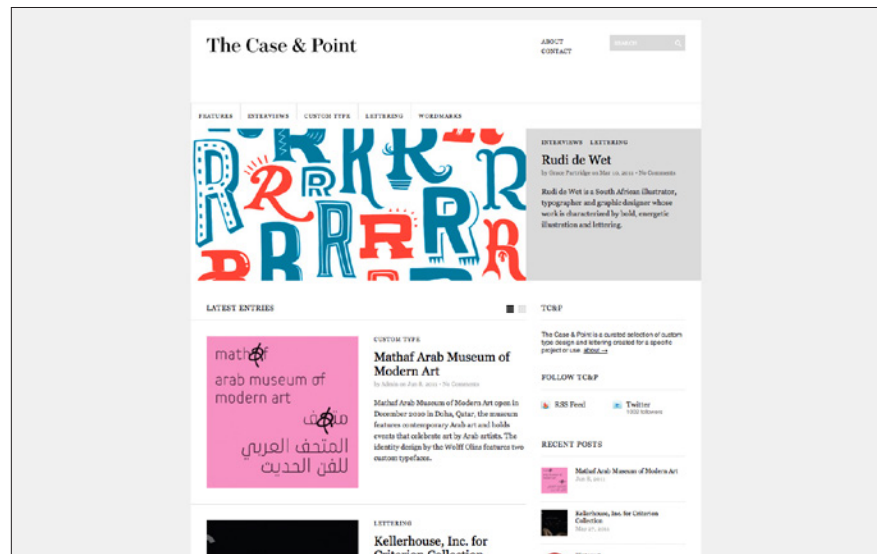


Fig. 5.12 Página inicial do projeto Tipografia Paraguay. (Retirada de <http://tipografiaparaguay.org/>)



Fig. 5.13 Página inicial do projeto Tipos do Brasil. (Retirada de <http://www.tiposdobrasil.com/>)





lista de pessoas envolvidas em estudos e pesquisas paralelas ao design de tipos, mas relevantes para o seu desenvolvimento: psicólogos, especialistas em caligrafia, programadores, etc. Os utilizadores podem colaborar para a ampliação do projeto submetendo os seus tipos através do preenchimento de um espécime tipo, desenvolvido em *Illustrator* que, posteriormente, será carregado no sistema. Desenvolvido em *WordPress*, conta com a funcionalidade de pesquisa e possibilidade de subscrever um *feed* RSS. Projeto criado por Marta Bernstein, Giò Fuga, Luciano Perondi e Silvia Sfligiotti.

**The Case & Point** (<http://www.thecaseandpoint.com>)

The Case & Point é uma plataforma que reúne uma seleção curada de projetos desenvolvidos por encomenda na área do design de tipos e *lettering* para um projeto específico [fig. 5.11]. Através de uma combinação de artigos curtos, entrevistas e recursos aprofundados, a plataforma possibilita que designers gráficos e designers de tipos mostrem projetos que estão para além do design de tipos para retalho. O objetivo desta plataforma, desenvolvida por Abi Huynh, Grace Partridge e Ross Milne, é destacar projetos onde a natureza personalizada do tipo desempenha um papel central no tom ou função do projeto. Conta com uma pesquisa simples e um conjunto de *tags* (publicidade; arquitetura; artes; corporativo; dança; design; exposição; moda; festival; filme; jogos; identidade; ilustração; instalação; revista; movimento; música; jornais; embalagem; farmacêutica; poesia; cartaz; publicação; editor; restaurante; sintética; desporto; *website*) que ajudam a identificar os propósitos de aplicação dos tipos. A plataforma é baseada em *Wordpress*, contempla dois modos de visualização (lista e grelha) e o utilizador pode ainda subscrever um *feed* RSS.

**Tipografia Paraguay | t'Py** ([www.tipografiaparaguay.org](http://www.tipografiaparaguay.org))

Tipografia Paraguay (t'Py) é um projeto de um conjunto designers interessados no desenvolvimento, estudo e difusão da Tipografia produzida no Paraguai [fig. 5.12]. Os seus objetivos são difundir, aprender e praticar a disciplina através de atividades e publicações em duas vertentes: a promoção e ajuda ao desenvolvimento da cultura tipográfica no Paraguai; e a ajuda na difusão desse conhecimento para o exterior, através da plataforma *web* e do intercâmbio internacional. A plataforma digital possui uma galeria de tipos de letra (não classificada e sem qualquer sistema de filtragem), artigos, lista de ligações e um sistema simplificado de pesquisa. Trata-se de uma plataforma desenvolvida em *WordPress*, que integra um *feed* RSS, ligações para redes sociais e a capacidade dos utilizadores efetuarem comentários.

**Tipos do Brasil** ([www.tiposdobrasil.com](http://www.tiposdobrasil.com))

Tipos do Brasil é uma plataforma *on-line* criada com o objetivo de divulgar a produção de fontes digitais brasileiras, para além de ser um canal de informação em português sobre tipografia [fig. 5.13]. Pretende aproximar profissionais e tornar-se um território comum para a convergência de interesses dos designers de tipos, contribuindo também como via de comunicação

entre designers, diretores de arte, agências e distribuidores. Na sua estrutura, conta com um amplo conjunto de referências bibliográficas divididas em várias categorias: biografia; caligrafia; design de tipos (desenho e projeto); design de tipos (produção e tecnologia); design editorial; educação e ensino; ensaios, monografias e teses; história da escrita; história da tipografia; referências; tipografia (usos e aplicação). A plataforma é desenvolvida em *WordPress*, ao estilo *blogue*, contendo um glossário de termos organizado alfabeticamente, um campo de pesquisa simples, um formulário de contacto e *feed* RSS. Os artigos são pesquisáveis por *tags*: agenda; artigos; competições; design de tipos; destaques; ensino; ética e direito autoral; fontes gratuitas; história; identidade visual; *lettering*; negócio; novas fontes; novidades; s/categoria; tipografia vernacular; e tipografia: usos e aplicações. Participam neste projeto Eduílson Coan, Fabio Haag, Fabio Lopez, Fátima Finizola, Frederico Antunes, Gustavo Lassala, Hugo Cristo, Marconi Lima, Marina Chaccur, Pedro Moura, Rafael Neder, Ricardo Esteves, Tony de Marco e Yomar Augusto.

#### **Typedia** ([www.typedia.com](http://www.typedia.com))

Typedia é uma plataforma *on-line* colaborativa construída para classificar tipos de letra e educar os utilizadores sobre os mesmos [fig. 5.14]. Trata-se de uma mistura de IMDB e Wikipedia, mas só para o universo da tipografia. Pretende ser uma enciclopédia partilhada sobre tipografia. A base de dados pode ser explorada por tipos, designers, fundições, classificação e *tags*. O resultado intermédio é uma lista de tipos, mas as páginas de detalhe de cada tipo contêm uma grande quantidade de informação. Existem ainda ligações que o remetem para as páginas das fundições, entre outros elementos como um espécime ou exemplos de uso. Qualquer utilizador pode participar, adicionar e editar páginas sobre os tipos de letra ou sobre os autores por detrás dos tipos, bastando criar uma conta de utilizador para poder proceder a esse envio. Existe ainda um conjunto de explicações sobre anatomia tipográfica, formatos originais e classificação tipográfica. Typedia contempla ainda um fórum de discussão e um *blogue*. Possui *feed* RSS e um mecanismo de pesquisa avançado que permite pesquisar por nome do tipo, fundição, data, formato, descrição, designer, país e distribuidor. Typedia é um projeto elaborado por Jason Santa Maria, Mark Simonson, Liz Danzico, Dan Mall, Mark Huot, Brian Warren, Ethan Marcotte, Stephen Coles, Ryan Masuga, Aaron Gustafson, Matt Weinberg, Mark Wunsch, Dave Dawson, Erik Vorhes, Garrett Murray e John Langdon, com a colaboração de Khoi Vinh, Shaun Inman, Kristin Dooley, Grant Hutchinson, Ryan Irelan e Dan Cederholm.

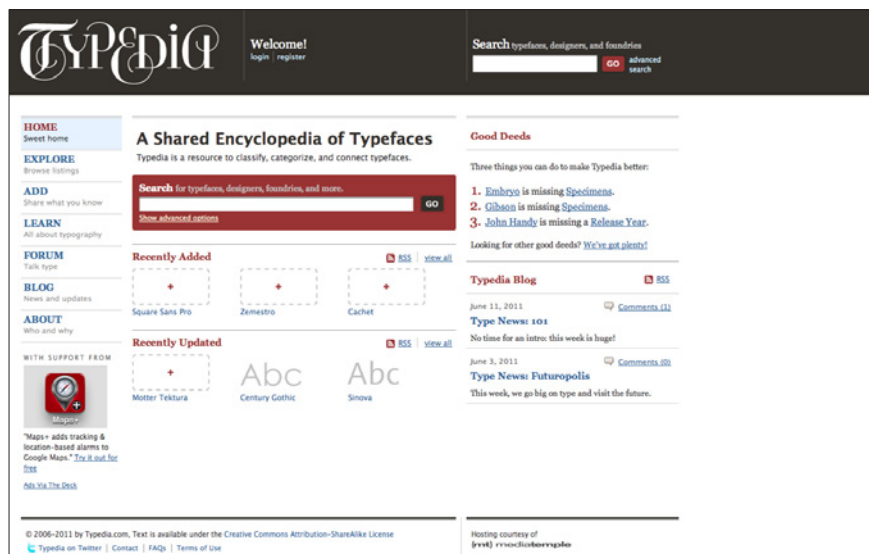


Fig. 5.14 Página inicial do projeto Typedia.

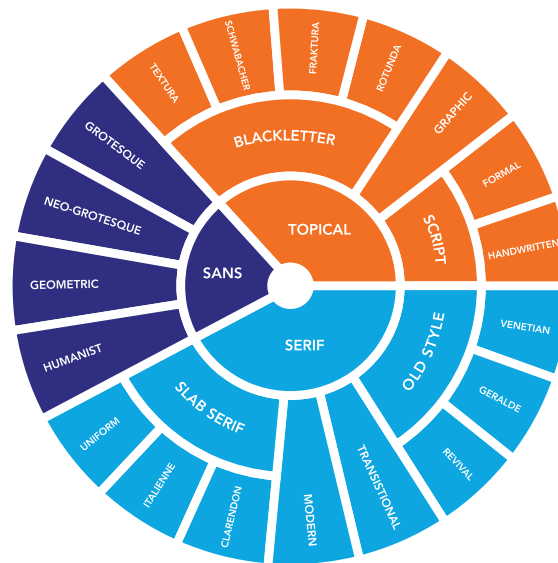
(Retirada de <http://typedia.com/>)

Esta investigação prévia permitiu reunir um conjunto de notas que se tornaram essenciais na definição e desenvolvimento do conceito associado à plataforma a desenvolver, ajudando a definir os requisitos, recursos necessários e possibilidades existentes. Constatou-se que sete das plataformas analisadas recorriam ao gestor de conteúdos *WordPress*. Porém, também se verificou que as plataformas que permitem aceder aos conteúdos, nomeadamente aos tipos de letra, de forma mais interativa e com mais opções de filtragem, ordenação e pesquisa, não se baseiam em CMS gratuitos, mas em sistemas personalizados e envolvendo, por norma, mais colaboradores. Esta breve análise foi ainda relevante pela averiguação efetuada às funcionalidades existentes e, em particular, à forma ou formas como classificam ou organizam os tipos de letra ou os seus autores.

#### 4 Organizar e classificar tipos de letra e informação relacionada

A classificação dos tipos de letra é motivo de estudo para investigadores e designers, mas não é um tópico consensual, como já se abordou no capítulo 3. Ao longo dos tempos, várias classificações foram desenvolvidas com base em aspetos morfológicos (BS 2961, 1967; Thibaudeau, 1924; Vox, 1954; Willberg, 2001), movimentos históricos (Brighurst, [1992] 2004), classificações mistas (Bauermeister, 1987; Dixon, 2001; Mundie, 1995) e, mais tarde, com etiquetas (*tags*) (Blanchart, [1996] 2003; Dixon, 2012). Hoje em dia, a quantidade de variáveis no design e produção de tipos de letra torna muito difícil e exigente a tarefa da classificação tipográfica (Chauffier, 2011). Shaikh (2007) investigou este assunto e concluiu que «the lack of uniformity among the experts makes it difficult to definitively choose one classification system as the most representative»<sup>3</sup> (p. 11). No entanto, a autora afirma que o sistema de classificação proposto por Spiekermann e Ginger (1993) é compreensível para iniciantes, incluindo os seguintes estilos: com serifa, sem serifa, manuscritos, *display* e símbolos.

Fig. 5.15 Modelo taxonómico de classificação resultante das investigações de Childers, Griscti e Leben a 25 sistemas de classificação tipográfica. (Childers, Griscti, & Leben, 2013, p. 19).



O artigo *25 Systems for Classifying Typography: A Study in Naming Frequency*, de Childers, Griscti e Leben (2013), recuperou as denominações mais frequentes a partir de um total de vinte e cinco sistemas de classificação publicados no século passado, que vão desde especialistas como Theodore Low De Vinne e Maximilien Vox, até aos investigadores mais contemporâneos, como Catherine Dixon, Ellen Lupton e Robert Brighurst, propondo um novo mapeamento que resulta dessa análise, dividindo os tipos em três conjuntos principais: com serifa, sem serifa, e *topical* (enquadrando todos os tipos extratexto) [fig. 5.15].

3 TL «A falta de uniformidade entre os especialistas torna difícil escolher definitivamente um sistema de classificação como o mais representativo.»

Childers, Griscti e Leben (2013) referem que «It is felt that a very high level of specificity is achieved with this model without becoming overtly caught-up up in unnecessary jargon. It is therefore more usual than over-simplified orders and viable for extensive typeface class naming uses»<sup>4</sup> (p. 19).

Efetou-se uma recolha de dados sobre classificações e categorias de tipos presentes nas principais plataformas *on-line* a partir das fundições tipográficas, descritas por Middendorp e TwoPoints.Net (2011) como maiores e mais significativas. Também Duru (2011) constatou que entre os distribuidores, o MyFonts (56%) e a FontShop (56%), seguidos da Veer (16%), lideram as preferências dos designers para divulgação dos seus tipos. Embora se tenha identificado as categorias e termos utilizados em plataformas de fundições e distribuidores de menor escala, na tabela abaixo apresentam-se apenas as categorias presentes nas plataformas de maior escala [fig. 5.16].

MYFONTS	FONTSHOP	MONOTYPE	LINOTYPE	VEER / VILLAGE*
Blackletter	Blackletter	Condensed	Arabic	
Computer-related	Display	Display	Blackletter	
Decorative & Display	Non-western	Monospaced	Calligraphy	
Engraved	Pi Symbols	Sans serif	Handwriting	
Funny	Sans	Script	Sans serif	
Garalde	Script	Serif	Script	
Glyphic	Serif	Symbol	Serif	
Legible	Slab		Symbol	
Mathematical			Text	
Modern				
Monospaced				
Picture				
Sans serif				
Script				
Slab serif				
Symbol				
Transitional				
Venetian				

Fig. 5.16 Resumo das classificações e categorias de tipos presentes nas maiores e mais significativas fundições tipográficas (Duru, 2011; Middendorp & TwoPoints.Net, 2011).

\* sem categorias de classificação tipográfica tradicionais

Chauffier (2011) estudou um conjunto representativo de plataformas *on-line*, onde procurou sintetizar as estratégias de organização de galerias de tipos, tanto em plataformas comerciais, como não comerciais. Concluiu que as plataformas *on-line* comerciais são melhores do que as enciclopédicas, em permitir que o utilizador manipule a forma de apresentação dos tipos dentro de alguns limites. Na sua investigação, descreve os critérios mais relevantes envolvidos na procura de um tipo de letra [fig. 5.17] e apresenta um mapa com os 300 termos mais frequentes na descrição de tipos [fig. 5.18].

4 TL «Sente-se que um nível muito elevado de especificidade é alcançado com este modelo sem se tornar demasiado apanhado em jargão desnecessário. Portanto, é mais usual do que ordens mais simplificadas e viável para um uso extensivo de nomenclatura de classificação de tipos de letra.»





Fundindo a frequência de palavras no âmbito do estudo de Childers, Griscti e Leben (2013), com a sugestão de Shaikh (2007) de uma classificação simplificada com base em Spiekermann e Ginger (1993), com a abordagem histórica única de Bringhurst ([1992] 2004), e a classificação morfológica Vox-ATypI, e confrontando esses achados com as informações recolhidas nos sistemas de classificação semelhantes em plataformas *web* internacionais, a partir das fundições digitais mais representativas e distribuidores, uma seleção de termos foi colocada em teste. Solicitou-se a participação de duas turmas de estudantes, em ambiente de sala de aula, onde se analisaram as terminologias mais ambíguas e se registaram opiniões e sugestões. Esta etapa ajudou a compreender as várias formas possíveis de organizar, filtrar e classificar os tipos de letra, assim como a identificar as terminologias mais difíceis de compreender.

Organizar e equilibrar o conteúdo para a base de dados tornou-se o primeiro desafio no desenvolvimento deste estudo, uma vez que se esperavam utilizadores experientes, mas também iniciantes. A nomenclatura, a quantidade de opções, assim como as formas de ordenar e filtrar foram reduzidas ao essencial. Embora se tenha iniciado com uma listagem enorme de termos compilados à medida que se analisaram outros sistemas de classificação presentes noutras plataformas digitais [fig. 5.19], logo se percebeu que seria melhor começar com uma pequena quantidade de categorias, antes de adicionar um conjunto alargado de subclassificações que cobrissem todos os detalhes dos tipos. Como alerta Chauffier (2011), procurou-se que todo o conhecimento fosse pesquisável, de forma o mais compreensível possível, evitando oferecer demasiadas opções, o que poderia levar à subjetividade e aleatoriedade. Assim, para o protótipo de plataforma, optou-se por classificar os tipos de letra recorrendo a um sistema flexível de categorização multi-critério, cruzada, de acordo com a disponibilidade (publicado; por encomenda; não publicado), o estilo (com serifa; sem serifa; *display*; manuscrito; símbolos) e função (texto; título; *web*; decorativo; não latinos). Para facilitar a pesquisa e acesso, outras características e métodos de ordenação foram incluídos, permitindo o estreitamento sucessivo da amostra através da adição de critérios (livres; famílias; premiadas; ordenar AZ; mais recente). Para especificar mais detalhadamente, outros componentes descritivos foram adicionados aos tipos, sob a forma de etiquetas (*tags*) «clicáveis» e pesquisáveis [fig. 5.20]. Assim, oferece-se ao utilizador a liberdade de abordar os dados da forma que entender mais conveniente no decorrer da uma pesquisa em particular. Sabendo-se de antemão da subjetividade das descrições que as *tags* podem conter, uma lista de conceitos e referências foi adotada a partir do estudo transversal levado a cabo.

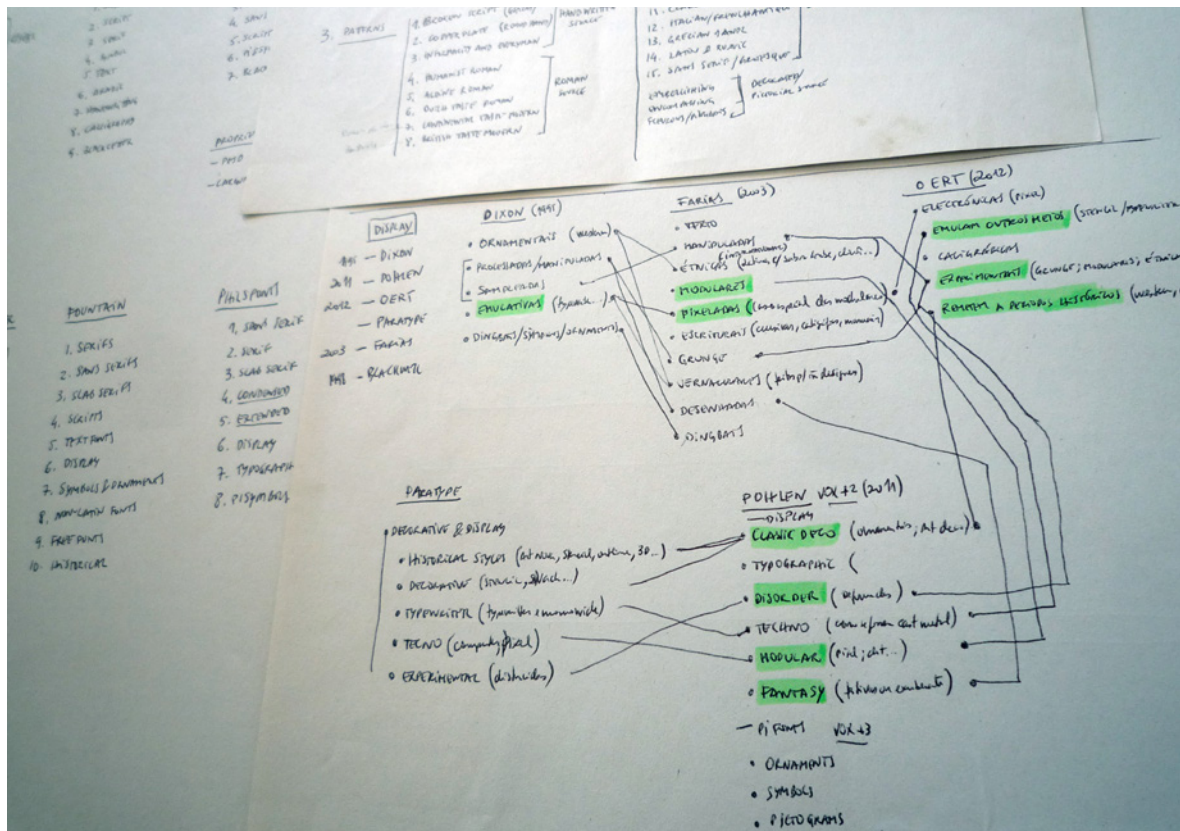


Fig. 5.19 Estudos preliminares transversais da nomenclatura utilizada em sistemas de classificação tipográfica e categorias de organização utilizadas por fundições digitais.

Fig. 5.20 Listagem de etiquetas (tags) adotadas para Estilos e Aplicações.

TAGS 1 · ESTILOS	TAGS 2 · APLICAÇÕES
ENEZIANA/HUMANISTA	JORNAL
GARALDE	LIVRO
TRANSIÇÃO	CARTAZ
MODERNA	REVISTA
EGÍPCIA	FOLHETO
SEM SERIFAS GROTESCO	TELEVISÃO
SEM SERIFA GEOMÉTRICO	IDENTIDADE
SEM SERIFA HUMANISTA	CONVITES
CALIGRÁFICA	MISCELÂNEA
MANUSCRITA	EMBALAGEM
INCISIVA	WEBSITES
GÓTICA	SINALÉTICA
MONOESPAÇADA	
STENCIL	
DECORATIVA	
ORNAMENTAL	
HISTÓRICA	
EXPERIMENTAL	
MANIPULADA	
GRUNGE	
MODULAR	
BITMAP	
REcriação	
VERNACULAR	
SÍMBOLOS	
DINGBAT	

## 5 Estrutura de navegação, conteúdos, ligações e fluxo de trabalho

Vários organigramas foram apreciados durante a fase inicial de definição da arquitetura de informação e estrutura de base de dados para melhor definir as categorias, os filtros e os métodos de ordenação, bem como as funções dos utilizadores no sistema e consequente fluxo de trabalho.

Embora inicialmente se tenha pretendido que a plataforma abordasse um conjunto significativo de conteúdos e funcionalidades, que dariam só por si para uma investigação própria [fig. 5.21–5.23], optou-se por subdividir o desenvolvimento em diversas fases de acordo com as prioridades definidas. Assim, na primeira versão [fig. 5.24], o protótipo permitiria ao utilizador visualizar, pesquisar e identificar tipos de letra com base numa panóplia de filtros e métodos de ordenação, mostrar informações detalhadas de um tipo (nome, autor, ano, disponibilidade, estilo, função, *tags*), por meio de descrições de texto, imagens de espécime e exemplos do tipo em uso. Quanto aos autores, o utilizador poderia obter uma visão geral dos autores mais relevantes, aceder à informação específica que inicia com uma biografia do autor, detalhes de contacto e uma galeria de tipos organizada de acordo com a disponibilidade: tipos publicados, tipos por encomenda e tipos não publicados. Os utilizadores teriam permissão para contribuir com mais informações, sugerindo novos tipos de letra, autores ou novos exemplos de tipos em uso.

Uma vez que a plataforma aspira a apelar a um público amplo, de estudantes de design a designers profissionais e, num sentido mais alargado, a todos os interessados na área de design de tipos e tipografia, a quantidade e as formas de navegar, ordenar e filtrar foram, como já se referiu, reduzidas ao essencial. Tentou-se conduzir os utilizadores, mesmo aqueles que são novos nestas matérias, através de um conjunto de passos percetíveis e estimados de acordo com os cenários e o papel do utilizador definido previamente. No entanto, as suas características não foram apenas baseadas nos dados angariados através da revisão de projetos semelhantes, nem somente a partir das necessidades e desejos dos utilizadores, mas também tendo por base as convenções e as melhores práticas no campo do design e interação.



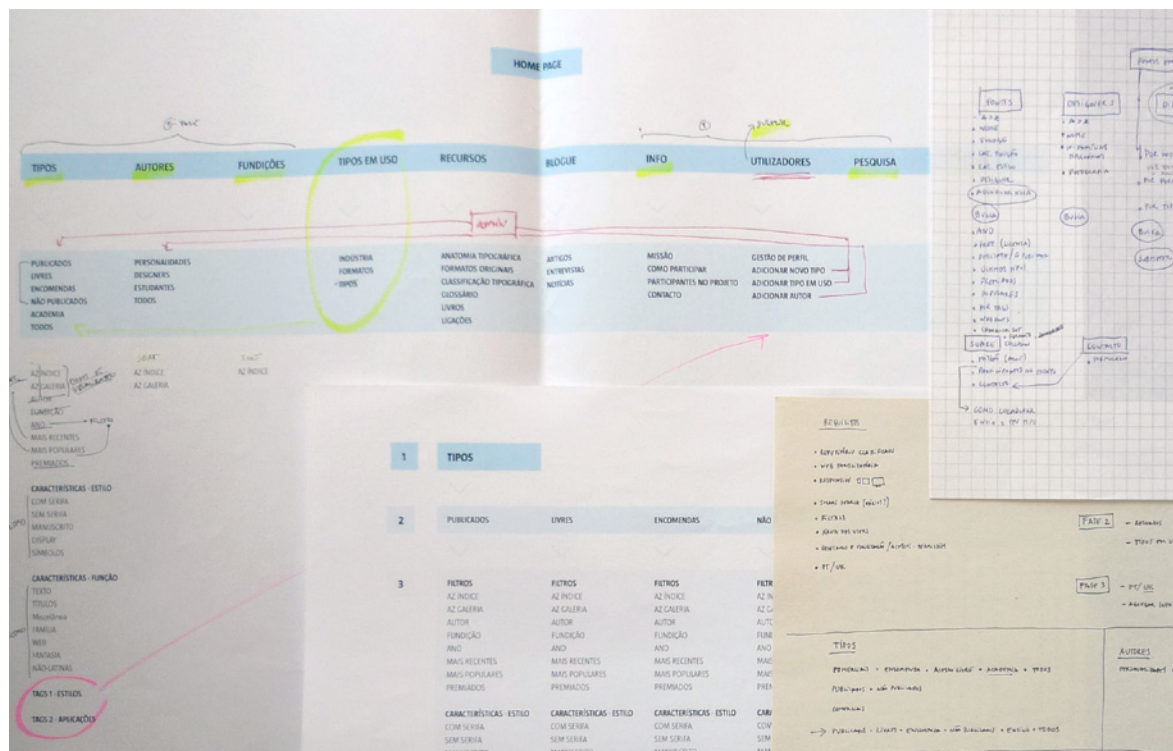


Fig. 5.23 Organograma inicial comentado. Definição de ligações e fluxo de informação. Seleção dos elementos a implementar na primeira versão do protótipo.

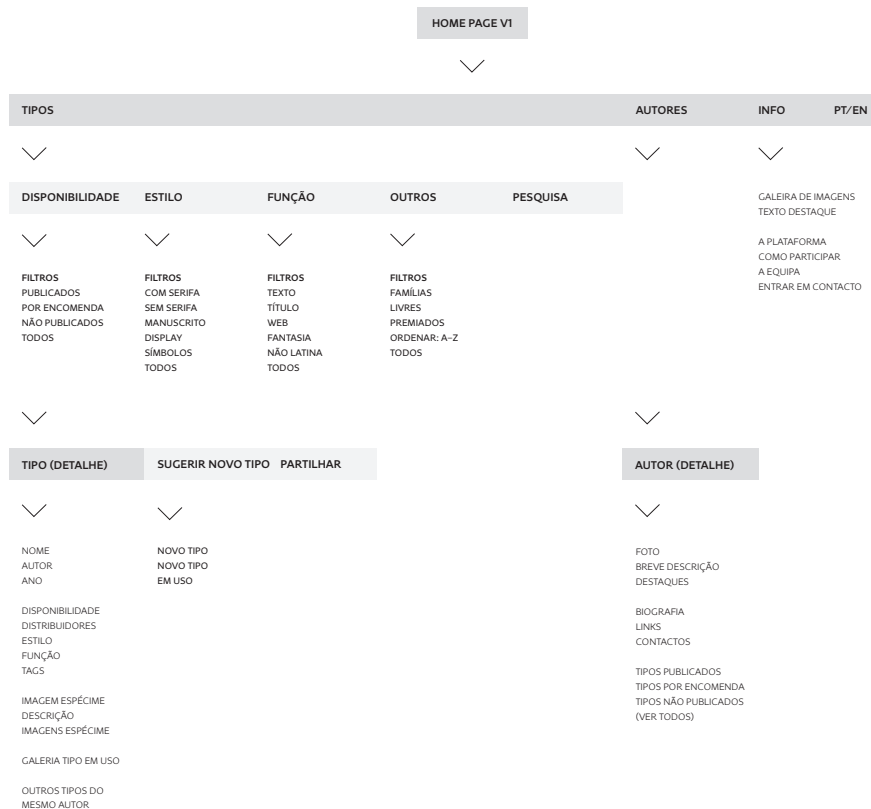


Fig. 5.24 Organograma da primeira versão do protótipo implementada.

## 6 Design de interação

Desde o início que a abordagem ao design de interação perseguiu a simplicidade e a facilidade de uso. Conhecia-se a importância de assegurar que a interface apresentada aos utilizadores menos experientes fosse simples e intuitiva. No design de interação, a usabilidade é um conceito-chave quando se trata de atingir os seguintes objetivos: uso eficaz, uso eficiente, uso seguro, ter boa utilidade, fácil de aprender, capacidade de memorização (Nielsen & Tahir, 2002; Preece, Rogers & Sharp, 2011). Por isso, era necessário assegurar que a quantidade certa de decisões, bem como a funcionalidade, eram fornecidas aos utilizadores.

A partir da informação recolhida anteriormente, e dado o tempo necessário para a execução deste estudo, alguns itens foram considerados prioritários para o desenvolvimento do protótipo de plataforma: a página inicial, a página/galeria dos tipos de letra, a página específica por tipo de letra, a página dos autores e a página específica por autor. Numa primeira fase, estudos de prototipagem foram efetuados em papel onde se indicaram apenas os elementos estruturais (*wireframes*), como o cabeçalho, menus, conteúdos, conteúdos suplementares, submenus, posição de títulos, textos ou imagens [fig. 5.25]. Os itens e categorias escolhidos foram redefinidos e aprimorados numa segunda etapa, onde alternativas foram experimentadas e testadas para atender a esses requisitos, mas agora recorrendo a *wireframes* digitais para testar e avaliar novamente. Iniciou-se pelo desenvolvimento de protótipos digitais de baixa fidelidade, apenas a preto e branco, para testar as manchas compositivas (*layout*) e a coerência e compatibilidade com os conteúdos [fig. 5.26]. Posteriormente, protótipos de média fidelidade, já com recurso a elementos cromáticos e imagens, foram introduzidos [fig. 5.27]. Nesta fase, não era apenas relevante o conteúdo, mas também as questões e requisitos técnicos, uma vez que se pretendia que a plataforma funcionasse corretamente em vários dispositivos, correspondendo a um design responsivo (*responsive*), ou seja, que respondesse à diversidade de ecrãs. A maioria das decisões foi tomada durante esta fase. Numa terceira etapa, *wireframes* de alta fidelidade foram produzidos, representando todas as funcionalidades destacadas nesta versão do protótipo, concentrando-se nos detalhes de design e decisões finais, para posterior teste e avaliação. O processo metodológico seguiu os princípios do design iterativo: design > prototipagem > teste > análise > redesenho.

Em todas estas etapas de desenvolvimento, os testes levados a cabo foram efetuados através do método de verbalização do pensamento aplicado, pelo menos, a cinco especialistas: três *webdesigners*, experientes no desenvolvimento de plataformas *web* para designers de tipos e fundições digitais; e dois investigadores universitários.





Fig. 5.25 Primeiros estudos. Esboços em papel e wireframes a preto e branco, desenvolvidos para testar manchas compositoras, coerência e compatibilidade dos conteúdos.

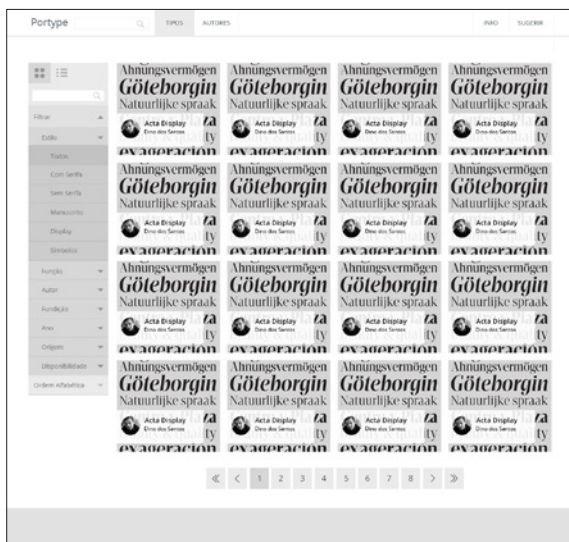
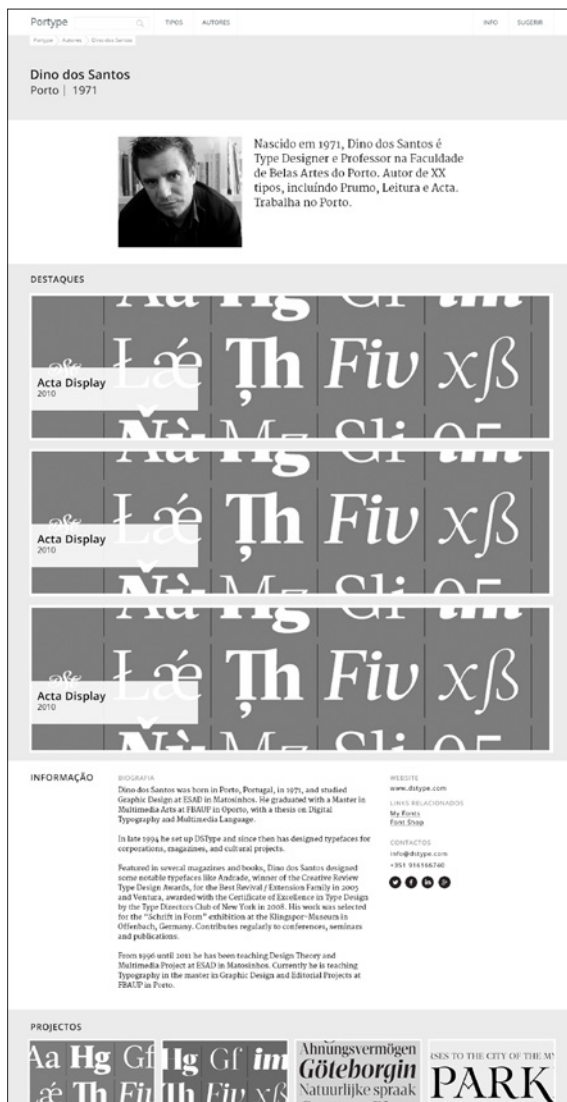


Fig. 5.26 Primeiros wireframes de baixa qualidade, a preto e branco. Em baixo, à esquerda, observe-se os testes efetuados sobre o posicionamento do submenu da página de tipos. Em baixo, à direita, primeiro teste para a página de detalhe de autor.



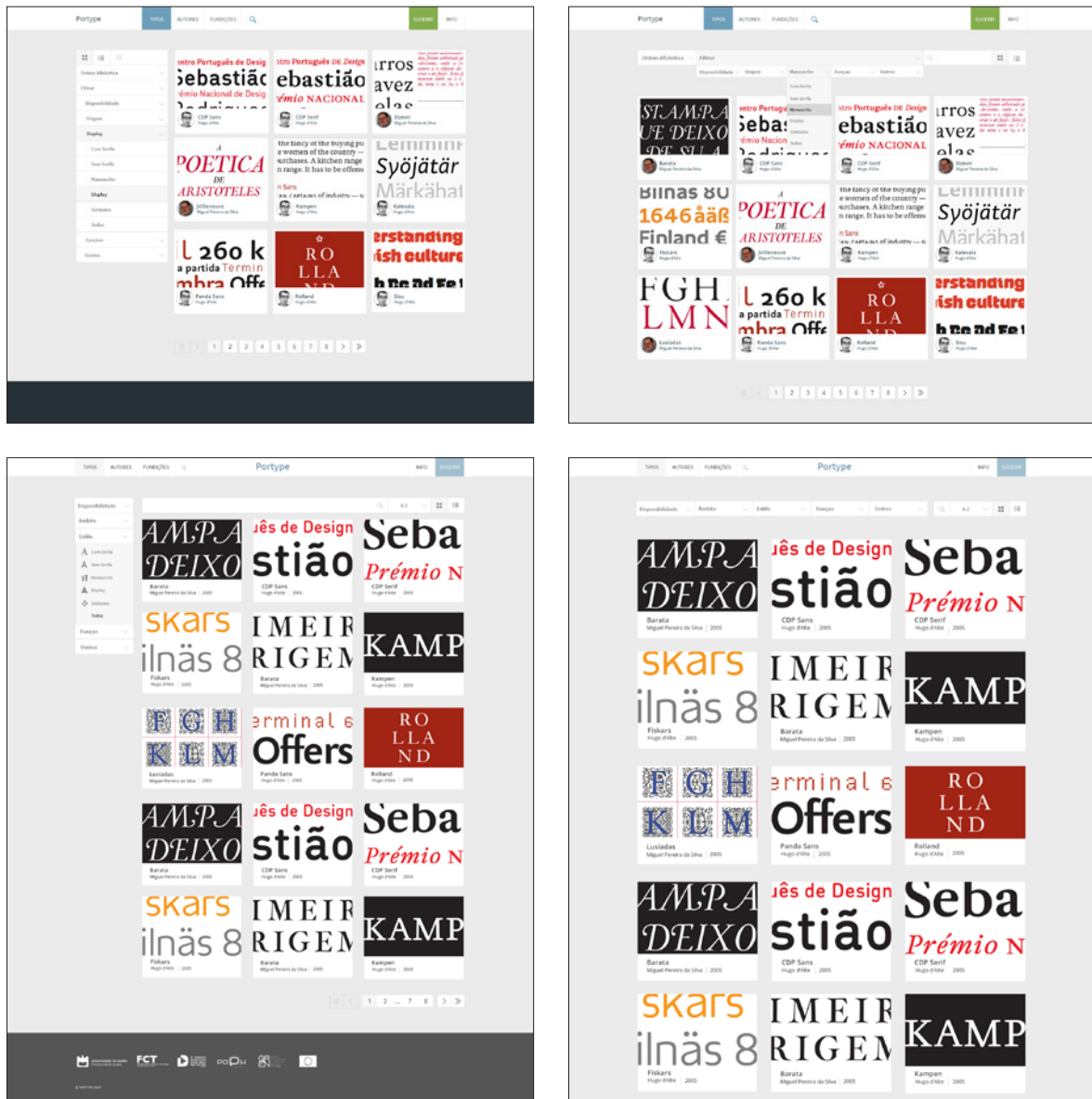
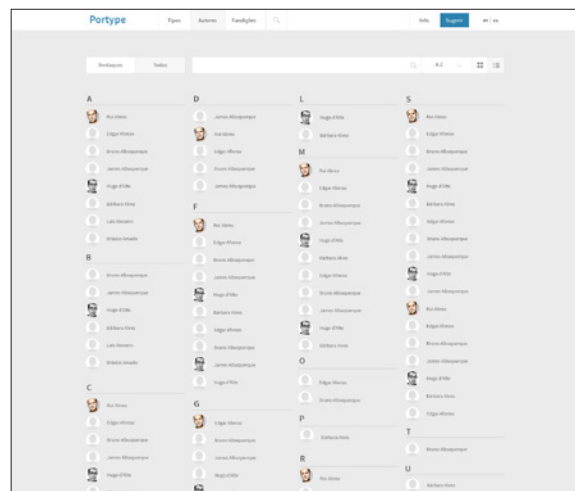


Fig. 5.27 Wireframes de média fidelidade. Testes de cor e possibilidades de organização da interface da página de tipos. Em baixo, teste para listagem de autores.



## 6.1 Elementos do design da interface

### 6.1.1 Nome da plataforma

O passo inicial, ainda antes do desenvolvimento do protótipo, contemplou a sua designação. Esta etapa, sempre relevante, ainda mais se torna quando se pretende encontrar, posteriormente, um endereço *web* disponível. Assim, a pesquisa iniciou-se pela busca de nomes, existentes e não existentes no mercado, que remetessem para o objeto de estudo e âmbito. Chegou-se a uma seleção de cinco designações: *portype*; *portypo*; *portipo*; *typeportugal*; *tiposdeportugal*<sup>5</sup>. Desta seleção, optou-se pela designação *portype*, por ser sintética, sonante, reconhecível, fácil de memorizar e pronunciar, tanto nacionalmente, como internacionalmente. Trata-se de uma designação que contempla a associação de dois conceitos, simultaneamente local e global: o âmbito do projeto – *por*(tugal); e o universo mais internacional da tipografia – *type*.

O logótipo associado à designação não foi ainda objeto de análise nesta fase. Pretendia-se que o mesmo pudesse, à imagem de logótipos de instituições como a ATyPl, ter uma identidade dinâmica que fosse representada por um tipo de letra de um designer português diferente sempre que se carregasse a página. Para esta primeira versão do protótipo, optou-se apenas por considerar a sua dimensão aproximada e codificou-se com o tipo de letra não serifado escolhido nesta fase.

### 6.1.2 Sistema de grelha e composição

Inicialmente, utilizou-se como base para os primeiros protótipos em papel o sistema 960gs<sup>6</sup>, baseado numa grelha com 960 px de largura, dividida em 12 colunas. Esta subdivisão de colunas permitiu que se ponderassem diferentes configurações. Mais tarde, fruto também de práticas e desenvolvimentos mais recentes, optou-se pela mesma subdivisão de colunas, mas numa grelha um pouco mais ampla, com 1180 px de largura [fig. 5.28].

Os elementos constitutivos da plataforma dividem-se, em três secções:

- cabeçalho – onde é apresentado o menu principal, constituído pela designação da plataforma, ligação para as páginas principais (Tipos; Autores; Info) e o seletor de idioma (PT/EN);
- conteúdo – onde é apresentado o conteúdo principal de cada uma das ligações a partir do menu do cabeçalho. Partindo da divisão da grelha em 12 colunas, utiliza-se uma divisão em 4 colunas correspondentes às galerias apresentadas para a página dos tipos e autores, e em 6 colunas para a página info. Consoante a natureza dos conteúdos, a utilização do número de colunas foi ajustada para atingir os resultados desejados.

<sup>5</sup> Já existiu o endereço <http://www.tiposdeportugal.com>, criado por Ricardo Matos do ateliê Alva, em Lisboa. O projeto iniciou-se em 2004, mas terminou em 2006.

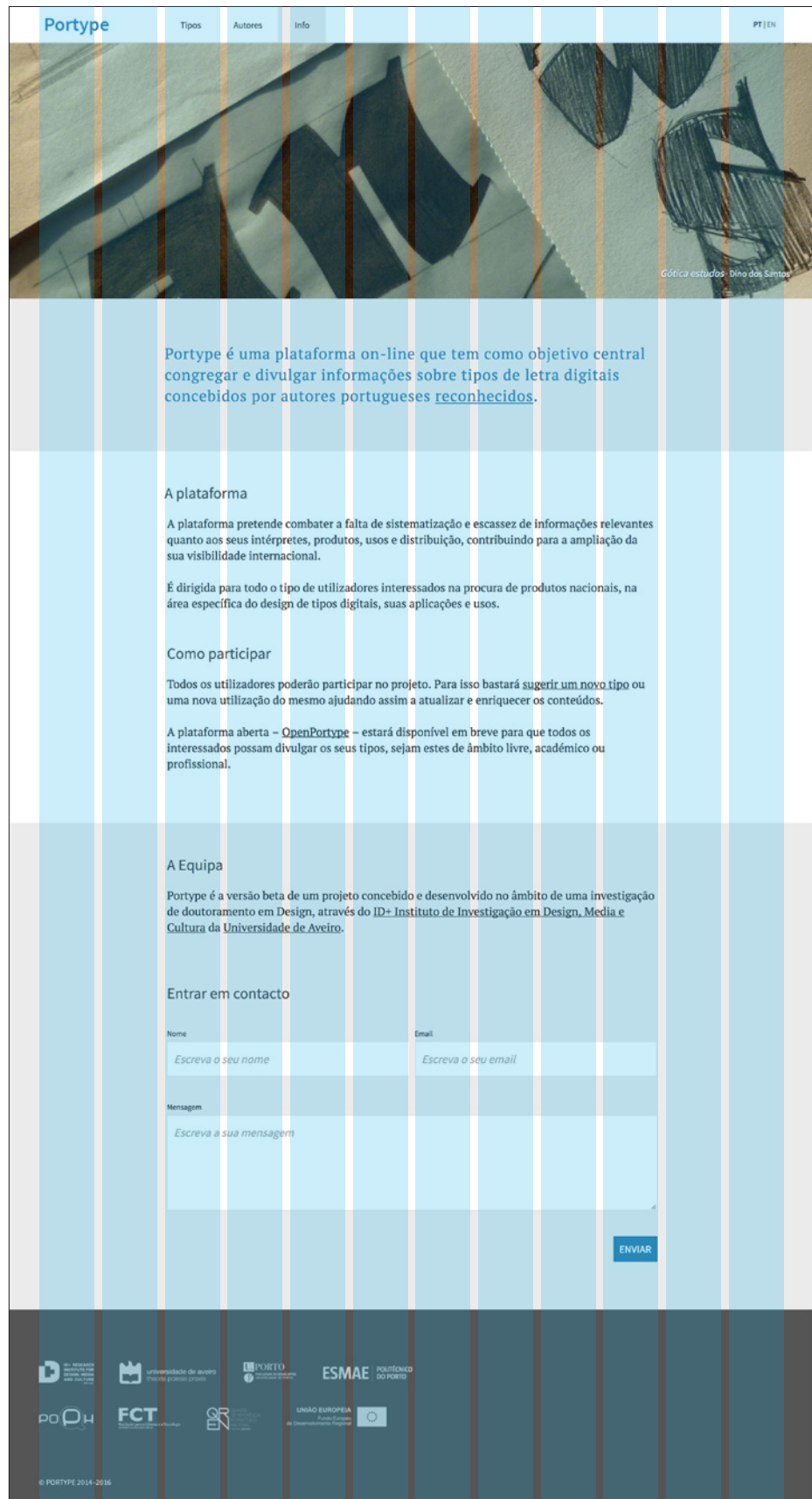
<sup>6</sup> Disponível em: <http://960.gs/>

Fig. 5.28 Sistema de grelha e composição. Wireframe de alta fidelidade com sobreposição da grelha modular de 12 colunas. Subdivisão da composição em três secções principais: cabeçalho, conteúdo e rodapé.

cabeçalho

conteúdo

rodapé



- rodapé – onde se apresentam as imagens de identidade dos promotores, bem com das instituições que apoiam o projeto.

### 6.1.3 Cores

A paleta de cores utilizada [fig. 5.29] procura incutir alguma sobriedade, simplicidade e modernidade. Incluiu o branco, azul petróleo, tons de cinzento e, de forma muito pontual, o vermelho.



Fig. 5.29 Paleta de cores utilizada no protótipo.

O branco é utilizado no menu do cabeçalho, na página info, na página dos tipos para enfatizar cada tipo na galeria e nos formulários de contacto e submissão de tipos. Como a base dos conteúdos das páginas usa os tons cinza, o branco ajuda a destacar os campos e informações mais relevantes.

O azul surge associado aos botões da área dos conteúdos: em caixa para destacar as ações principais (Enviar; Sugerir novo tipo; Escolher ficheiros; Enviar sugestão); no preenchimento de opções de *checkbox* ou *radio button* nos formulários; nas fotografias presentes na página dos autores; e nos submenus da página de tipos quando se passa o rato por cima das opções de *dropdown*. É ainda utilizado no nome da plataforma e em alguns textos de destaque. Escolheu-se o azul por ser uma cor agradável e universalmente preferida por ambos os géneros, mas também porque representa a calma, a segurança e a confiança que se pretendia alcançar. O tom petróleo confere-lhe alguma sofisticação e contribui para a identidade gráfica.

O cinzento surge para os outros elementos da interface. O tom neutro enfatiza a valorização do conteúdo em detrimento da envolvente, tornando a interface mais sóbria, elegante e eficiente. Os tons claros são usados nos fundos e informações que requerem menor destaque, enquanto que os tons escuros, mais sólidos, salientam os textos. O tom escuro é ainda usado no rodapé do protótipo para destacar essa área dos restantes conteúdos, conferindo-lhe um aspeto mais sólido, conservador e profissional.

O vermelho, enquanto cor associada à atenção e ao erro, é apenas utilizado num tom seco, aproximado ao salmão, para avisos e destaque de erros, como a falta de preenchimento de campos nos formulários.

### 6.1.4 Tipos de letra

Para o desenvolvimento do protótipo funcional, por questões temporais e práticas, recorreu-se ao uso de dois tipos de letra disponíveis através do GoogleFonts. Para a designação, menus e demais informações breves utilizou-se a família *Source Sans Pro*, desenhada por Paul Hunt, com revisão técnica de Miguel Sousa, da Adobe. Este tipo sem serifa foi especialmente desenvolvido para funcionar bem em interfaces digitais. Para os blocos de texto maiores, mais descritivos, optou-se por utilizar a família *PT Serif*,



## Source Sans Pro PT Serif

Fig. 5.30 Tipos *Source Sans Pro* e *PT Serif*.

desenhada por Alexandra Korolkova, Olga Umpeleva e Vladimir Yefimov, da ParaType. Este tipo serifado de transição foi também especialmente desenvolvido para garantir os melhores resultados em ecrã [fig. 5.30].

Futuramente, contemplar-se-á a substituição destes tipos de letra por outros personalizados para o efeito por designers portugueses.

### 6.1.5 CMS

Como se constatou através da análise efetuada a projetos semelhantes, optou-se por desenvolver um sistema de gestão de conteúdos (CMS) personalizado para a implementação técnica do protótipo funcional, dadas as especificidades do projeto em causa. Pretendia-se que vários utilizadores pudessem fazer a gestão dos conteúdos, tanto no sentido de validarem as sugestões efetuadas pelos utilizadores, como na inserção de conteúdos originais. Recorreu-se à colaboração especializada de Tiago Pedras, Joana Ranito e Cristiano Vieira, da Surreal<sup>7</sup>, para o desenvolvimento e implementação técnica do sistema [fig. 5.31–5.32].

Fig. 5.31 Sistema de gestão de conteúdos. Página de edição de autores.

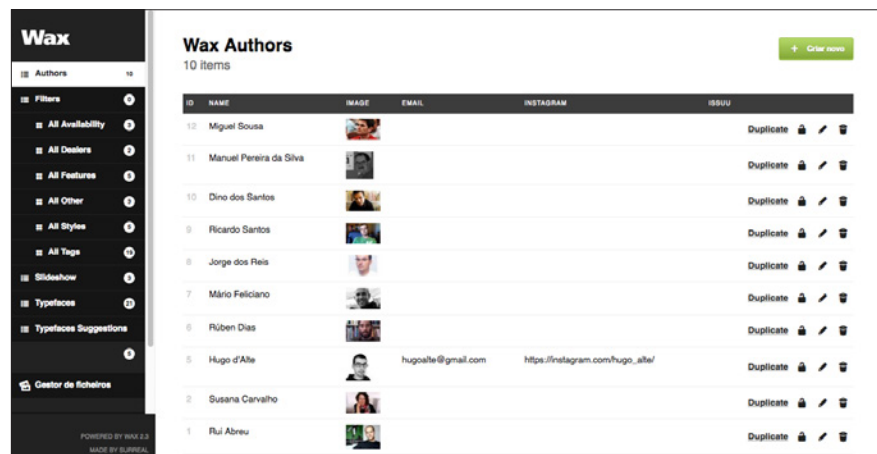


Fig. 5.32 Sistema de gestão de conteúdos utilizado. Página de inserção de novo tipo.



7 Consulte-se: <http://whysurreal.com/>



## 6.2 Descrição das principais funcionalidades

Para a versão atual do protótipo, as principais funcionalidades testadas foram a página inicial, a página/galeria dos tipos de letra, a página específica por tipo de letra, a página de sugestão, a página dos autores e a página específica por autor [fig. 5.33].

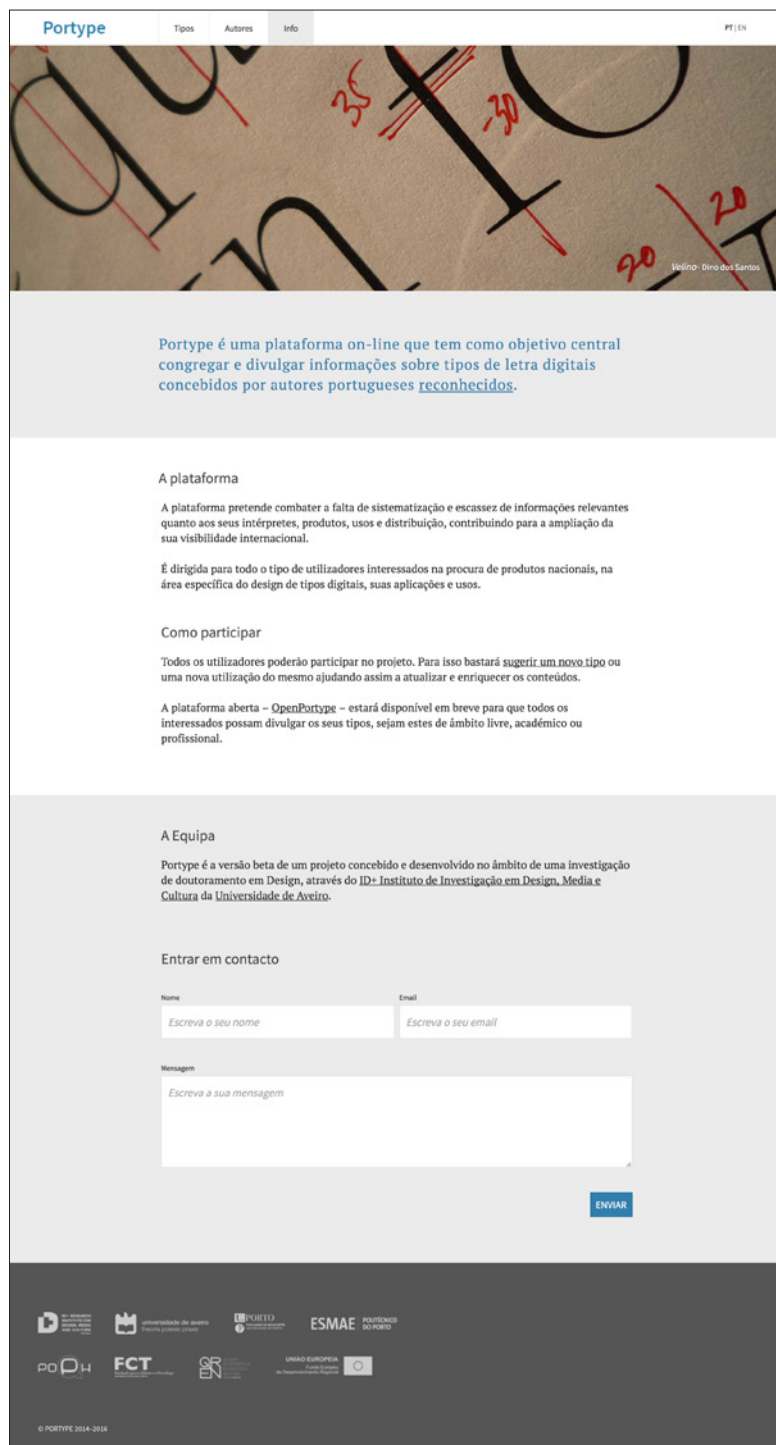
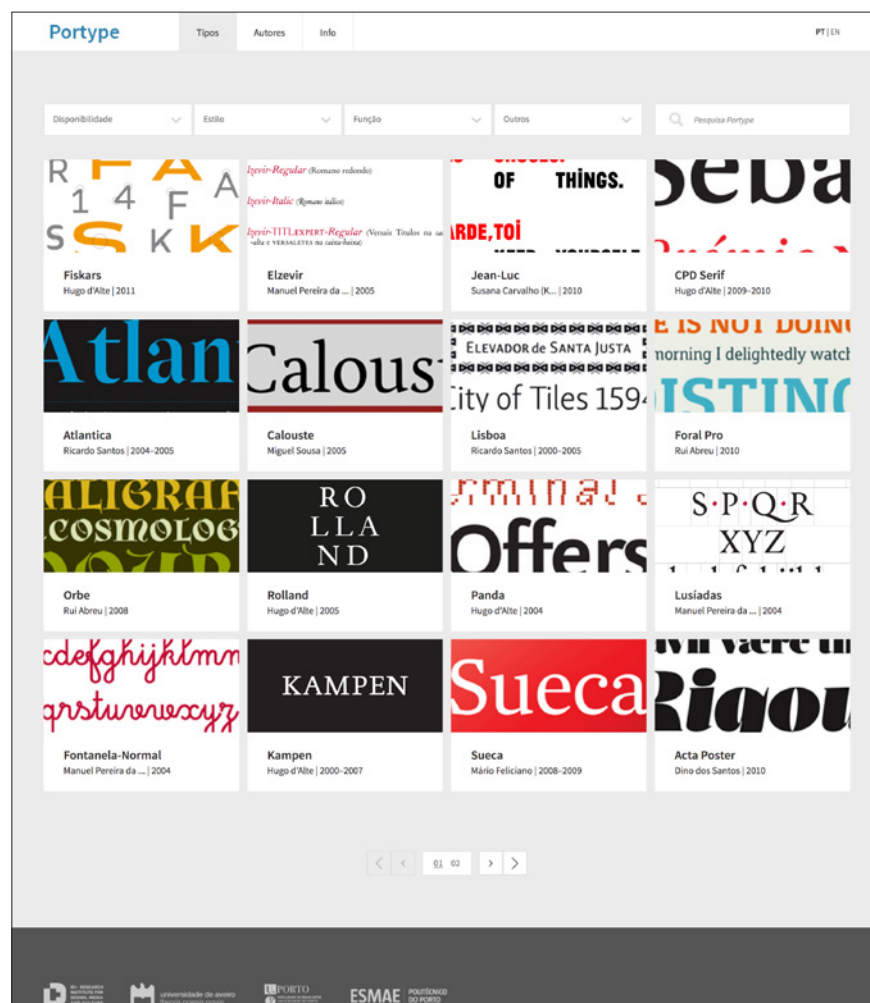


Fig. 5.33 Página inicial do protótipo Portype.

A página inicial contempla as informações gerais sobre o projeto apresentando no topo o menu principal (Tipos; Autores; Info) e o seletor de idioma (PT; EN). Seguidamente, uma galeria em modo de apresentação de slides é exibida, contendo um conjunto de imagens personalizadas que representem partes do processo de design de um tipo de letra. Posteriormente, descrevem-se os objetivos do projeto, a forma como os utilizadores podem colaborar, a equipa responsável e termina-se com um curto formulário de contacto. A página encerra, à imagem das demais, com o rodapé contendo as imagens de identidade dos promotores e apoiantes do projeto.

A página dos tipos de letra exhibe, em modo de galeria, os tipos de letra digitais dos autores portugueses selecionados. Cada tipo de letra é representado por uma pequena imagem espécime, seguido da sua designação e ano. No topo da área de conteúdos, o sistema divide-se em filtros de seleção (Disponibilidade; Estilo; Função; Outros), métodos de ordenação (Ordem AZ; Mais recente) e ainda num formulário de pesquisa, caso o utilizador de-seje pesquisar um tipo de letra com base em outros critérios, por exemplo, etiquetas (*tags*) [fig. 5.34–5.36].

Fig. 5.34 Página de tipos do protótipo Portype.



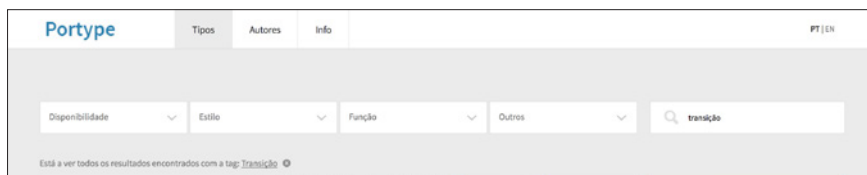


Fig. 5.35 Fragmento da página de tipos do protótipo Portype. Submenus, sistema de pesquisa e resultados por *tag*.

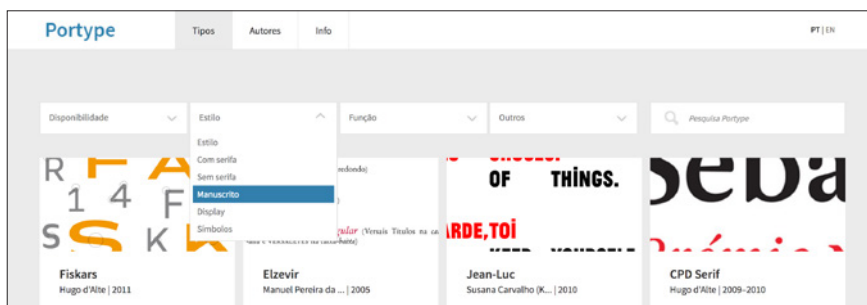


Fig. 5.36 Fragmento da página de tipos do protótipo Portype. Funcionamento do submenu estilo.

A página específica por tipo de letra recupera os tópicos de descrição da base de dados relativamente à disponibilidade, distribuidores, estilo, função e *tags* associadas. Várias imagens espécime são exibidas mostrando a diversidade e características gerais do tipo de letra, seguido por uma galeria de imagens onde se mostram utilizações desse mesmo tipo. Termina com uma sugestão de outros tipos do mesmo autor, em forma de galeria. É também possível partilhar a página ou sugerir um novo tipo de letra a partir das ligações no topo [fig. 5.37-5.38].

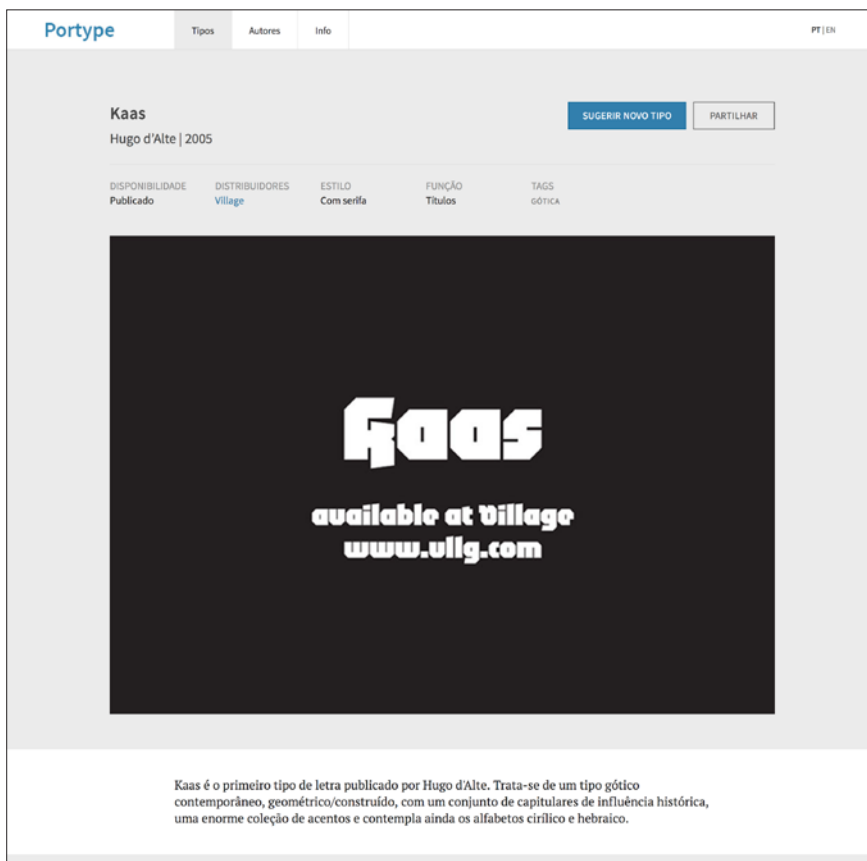


Fig. 5.37 Fragmento da página de detalhe do tipo *Kaas*.



A página de sugestão é dividida em duas opções que o utilizador necessita de especificar: sugerir um novo tipo de letra ou um novo tipo em uso. Depois de especificar a sua escolha, a página adapta-se ao conjunto de informações necessárias à completude dessa tarefa. Nesta versão, todas as sugestões são registadas pelo sistema e colocadas em modo de homologação, para posterior análise e aprovação [fig. 5.39].

**Porttype** Tipos Autêntica Info PT100

### Sugerir

Porttype é um projeto colaborativo e depende da ajuda de todos para se manter atualizado e completo. A informação submetida é enviada para a equipa e depois adicionada à plataforma.

O SEU NOME:

EMAIL:

**Novo tipo** **Novo tipo em uso**

NOME DO TIPO:  Insira o nome do tipo de letra sem incluir "Thin", "Bold" ou outro tipo de formato.

AUTORIA:

IMAGEM DO TIPO EM USO:  As imagens devem ser submetidas em formato .jpg ou .png e ter um tamanho máximo de 1MB.

INFORMAÇÃO:

Não se esqueça de clicar no botão da informação submetida

**ENVIAR SUGESTÃO**

---

**IMAGENS DO TIPO**

**ESCOLHER FICHEIROS**  ☒ As imagens devem ser submetidas em formato .jpg, ter um tamanho máximo de 1MB.

**IMAGENS DO TIPO EM USO**

**ESCOLHER FICHEIROS**  As imagens devem ser submetidas em formato .jpg, ter um tamanho máximo de 1MB.

**ANNO**  Insira ano ou período em anos em que o tipo foi desenvolvido. **Preenchimento obrigatório**

**DISPONIBILIDADE** **ESTILO** **FUNÇÃO**

<input checked="" type="checkbox"/> Publicado	<input type="radio"/> Com Serifa	<input type="checkbox"/> Texto
<input type="checkbox"/> Por encomenda	<input type="radio"/> Sem Serifa	<input type="checkbox"/> Títulos
<input type="checkbox"/> Não publicada	<input type="radio"/> Manuscrito	<input type="checkbox"/> Web
	<input type="radio"/> Display	<input type="checkbox"/> Paralela
	<input type="radio"/> Simbólico	<input type="checkbox"/> Não Latina

**INFORMAÇÕES**

**LINKS RELACIONADOS**

**INFORMAÇÃO**

Não se esqueça de clicar no botão da informação submetida

**ENVIAR SUGESTÃO**

© PORTTYPE 2014-2016

Fig. 5.39 Página de sugestão. À esquerda, página de sugestão de novo tipo. Em baixo, exemplo do formulário preenchido. Campo ano destacado para preenchimento obrigatório. À direita, página de sugestão de novo tipo em uso.

A página dos autores, semelhante à página dos tipos, exibe os designers de tipos seleccionados recorrendo a uma composição baseada numa grelha de quatro colunas. A imagem de cada autor surge enquadrada numa forma circular que também atua como área de interação para se aceder à pagina específica [fig. 5.40–5.41].

Fig. 5.40 Vista completa da página autores.

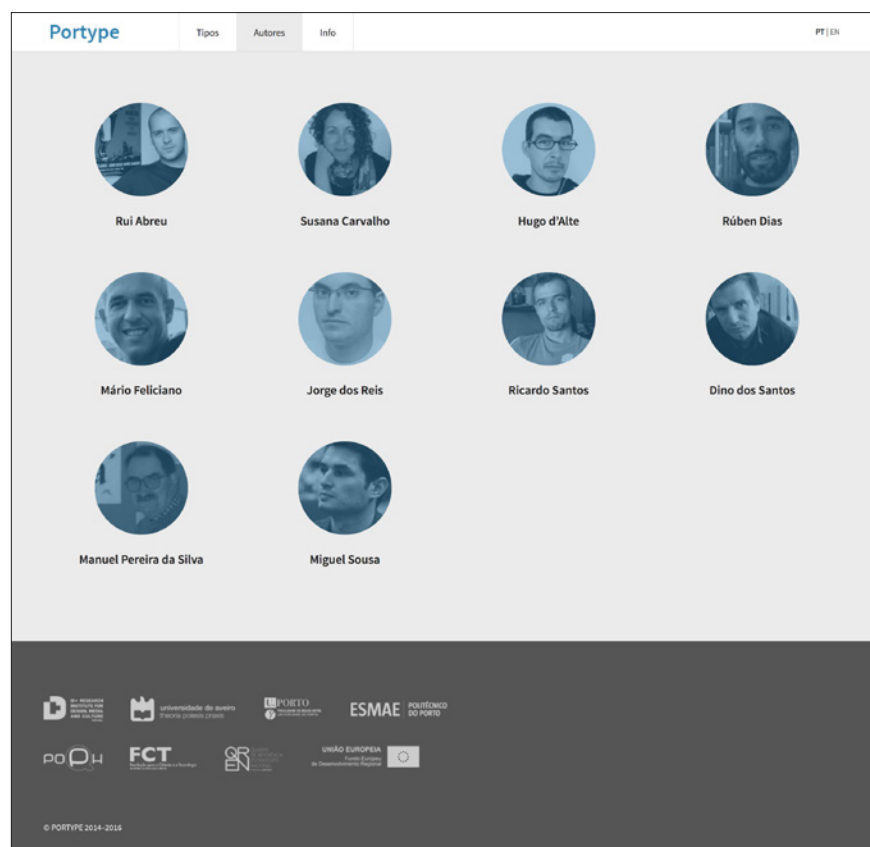
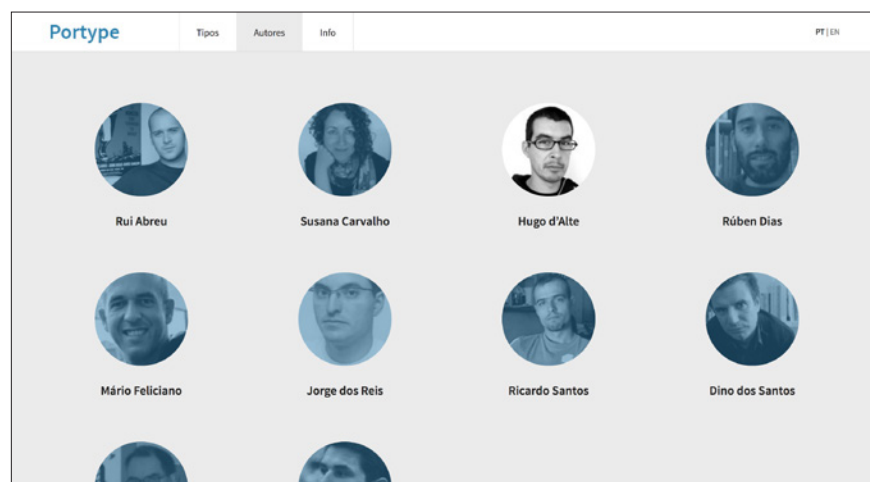


Fig. 5.41 Fragmento da página autores. Exemplo de funcionamento dos botões círculo quando se interage com o rato sobre a imagem.





A página específica por autor detém informações completas sobre cada um dos autores: fotografia e breve descrição do autor; dois tipos de letra em destaque; dados biográficos; *website*; ligações relacionadas; contactos e redes sociais. Posteriormente, uma galeria de tipos organizada por disponibilidade é apresentada contendo, sempre que existam, os tipos publicados, tipos por encomenda e tipos não publicados, contribuindo para uma visão global do trabalho de cada autor [fig. 5.42].



Fig. 5.42 Vista completa da página específica de autor. Exemplo da página de Hugo d'Alte. Indicação das várias secções envolvidas.

fotografia e breve descrição

destaques

biografia, links e contactos

galeria de tipos

## 7 Avaliação: percepção da satisfação e atitudes dos utilizadores

Foi construído um protótipo de raiz para testar e avaliar a funcionalidade da plataforma através de testes de conformidade técnica e testes com utilizadores. Avaliar o que se vai construindo é tarefa central no design de interação (Preece, Rogers & Sharp, 2011). Como refere Lewis (1991), é importante desenvolver um método para medir a satisfação do utilizador com protótipos de futuros sistemas.

Para avaliar a plataforma, realizou-se um questionário<sup>8</sup> para medir a satisfação e as atitudes dos utilizadores perante a primeira versão do protótipo funcional. O questionário foi dividido em três secções. A primeira secção reunia dados relacionados com a caracterização dos inquiridos (género, idade, atividade profissional e o nível de autoconsciência como utilizador de tipografia). A segunda secção pretendia verificar a percepção e opiniões dos utilizadores sobre três dimensões – Aspeto Visual, Interface e Conteúdos. Para o efeito, escalas de diferencial semântico de Osgood foram usadas (Osgood, Suci & Tannenbaum, 1957). A lista de adjetivos opostos foi compilada através de contribuições obtidas na literatura (BBC, 2002; Chin, Diehl & Norman, 1988; Lewis, 1992; MacGregor & Lou, 2005; Shaikh, 2009; UX for the masses, 2010) e foi desenvolvida a fim de medir o sentido conotativo da plataforma numa escala de sete pontos.

Para a dimensão Aspeto Visual foram avaliados seis pares de opostos: desagradável/gradável, tradicional/contemporâneo, amador/profissional, distante/amigável, confuso/claro e vulgar/elegante. Na dimensão Interface: inadequado/adequado, ineficiente/eficiente, frágil/sólido, complicado/simples, decorativo/funcional e difícil/fácil. E na dimensão Conteúdo: comum/raro, inútil/útil, não recomendado/recomendado, irrelevante/relevante, insignificante/significante e geral/específico. A terceira secção mede as atitudes dos utilizadores em relação ao protótipo através de quatro afirmações adaptadas da literatura (Brooke, 1996; Davis, 1989; Lund, 2001) avaliadas numa escala tipo Likert-5 pontos (Discordo totalmente; Discordo; Não concordo nem discordo; Concordo; Concordo totalmente). Procurou-se, assim, perceber as atitudes face à utilização, recomendação, visibilidade e qualidade, e motivação para a qualidade, dos inquiridos relativamente ao protótipo.

Os questionários foram aplicados no segundo semestre do ano letivo 2014–15, em contexto de sala de aula. Aquando da aplicação do questionário, foi feita uma breve apresentação dos objetivos do estudo. Informou-se que os dados eram confidenciais e utilizados unicamente para fins de investigação. Posteriormente, efetuou-se uma demonstração do protótipo funcional onde os inquiridos podiam testar o protótipo. Por fim, os inquiridos responderam ao questionário de forma anónima, que foi recolhido após preenchimento. No final, alguns inquiridos compartilharam pensamentos e sugestões, através de uma conversa espontânea. Todos os contributos foram anotados para consideração futura.

8 O questionário aplicado, encontra-se no Anexo C.

Para a análise dos dados, foi utilizado o *software IBM SPSS 22.0*, através de estatística descritiva e inferencial. Relativamente à estatística descritiva, foram utilizadas medidas de localização (média) e dispersão (desvio padrão), tabelas de frequências e diagramas de barras que permitem colocar em evidência, de forma simples, propriedades relevantes da amostra.

Em relação à estatística inferencial, para a comparação de duas amostras independentes (género e nível académico), utilizou-se testes *t* de *student*, para a comparação de mais de duas amostras (atividade atual, escalões etários e instituição de ensino superior), utilizou-se testes *one-way* ANOVA e, quando não se verificou a normalidade, adotou-se a alternativa não paramétrica do teste *Kruskal-Wallis*.

O questionário pretendeu abranger a maioria dos potenciais utilizadores da plataforma, desde estudantes menos experientes, a professores e profissionais mais experientes. Assim, dos 312 questionários aplicados, foram considerados válidos 311 (um foi excluído por mau preenchimento), de três grupos de utilizadores: estudantes de design ( $n=297$ ; 95,2%), professores ( $n=8$ ; 2,6%) e profissionais ( $n=7$ ; 2,2%).

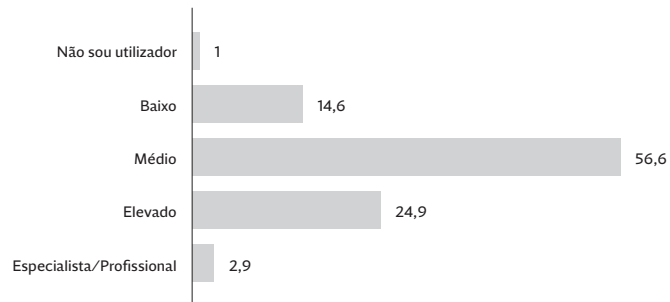
AMOSTRA	FREQUÊNCIAS ABSOLUTAS (N)	FREQUÊNCIAS RELATIVAS (%)
GÉNERO		
Masculino	114	36,7
Feminino	197	63,3
NÍVEL ACADÉMICO		
Licenciatura	219	74,2
Mestrado	76	25,8
ATIVIDADE ATUAL		
Estudante	297	95,2
Professor	8	2,6
Profissional	7	2,2
INSTITUIÇÃO DE ENSINO SUPERIOR		
ESAD.CR (IPLeiria)	48	16,3
UA	60	20,3
UC	59	20
ESTG (IPPortalegre)	10	3,4
ESART (IPCB)	29	9,8
FBAUL	34	11,5
UAlg	35	11,9
FBAUP	20	6,8

IDADE – MÉDIA: 21,67 ANOS (DESVIO PADRÃO=5,41); MÍN: 18, MÁX:56

Fig. 5.43 Caracterização da amostra.

Os inquiridos foram obtidos a partir do universo de instituições portuguesas de ensino superior público que continham no seu plano de estudos unidades curriculares de Tipografia a vigorar no segundo semestre do ano letivo 2014–15. Um total de oito instituições distribuídas por Portugal continental, cinco Universidades (Porto, Aveiro, Coimbra, Lisboa e Algarve) e três Institutos Politécnicos (Leiria, Castelo Branco e Portalegre), entre licenciaturas (74,2%) e cursos de mestrado (25,8%), constituíram a parte mais significativa da população da amostra (95,2%). Os dados revelaram ainda que a maioria dos inquiridos era do género feminino ( $n=197$ ; 63,3%), com uma média etária de 21,67 anos ( $Dp=5,41$ ) [fig. 5.43]. Em relação ao nível de utilizador de tipografia, verificou-se que a maioria da amostra se identifica com um utilizador de tipografia de nível médio ( $n=175$ ; 56,6%), como se pode constatar abaixo [fig. 5.44].

Fig. 5.44 Nível de utilizador de tipografia (%).



Os resultados da segunda secção do questionário, sobre a perceção e opiniões dos utilizadores relativamente a três dimensões (Aspeto Visual, Interface e Conteúdos), revelaram que existe uma boa avaliação global do protótipo.

Conteúdos foi a dimensão que reuniu a classificação mais elevada ( $M=6,39$ ;  $Dp=0,451$ ), seguido de Interface ( $M=6,33$ ;  $Dp=0,478$ ) e Aspeto Visual ( $M=6,10$ ;  $Dp=0,532$ ) [fig. 5.45].

Fig. 5.45 Classificação da plataforma (média de classificação).



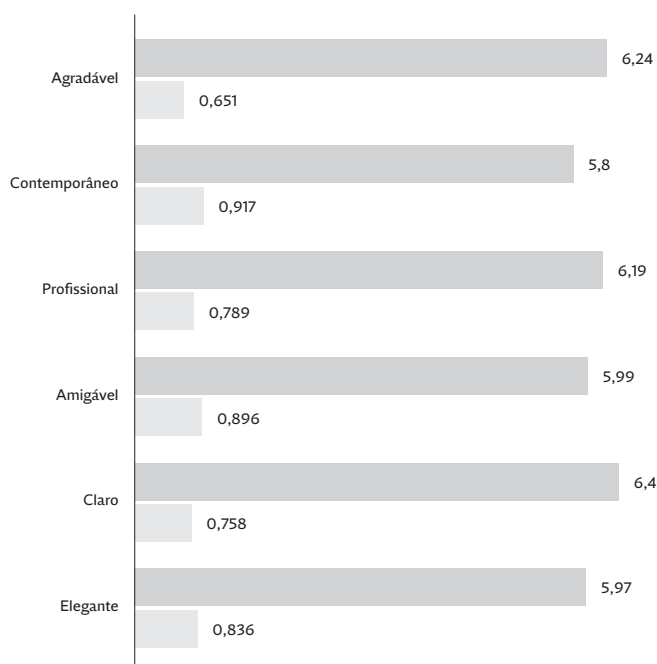


Fig. 5.46 Aspetto Visual ( $M=6,10$ ).

Na dimensão Aspetto Visual, o item Claro detém a maior média ( $M=6,40$ ) e o item Contemporâneo é o que apresenta a menor média ( $M=5,80$ ;  $Dp=0,917$ ). Embora esse resultado represente uma boa pontuação média, denota pouca concordância entre os entrevistados, atestado pelo valor de desvio padrão, que também é o mais alto dentro dos itens desta dimensão. Todos os outros itens encontram-se entre 5,97 e 6,24 [fig. 5.46].

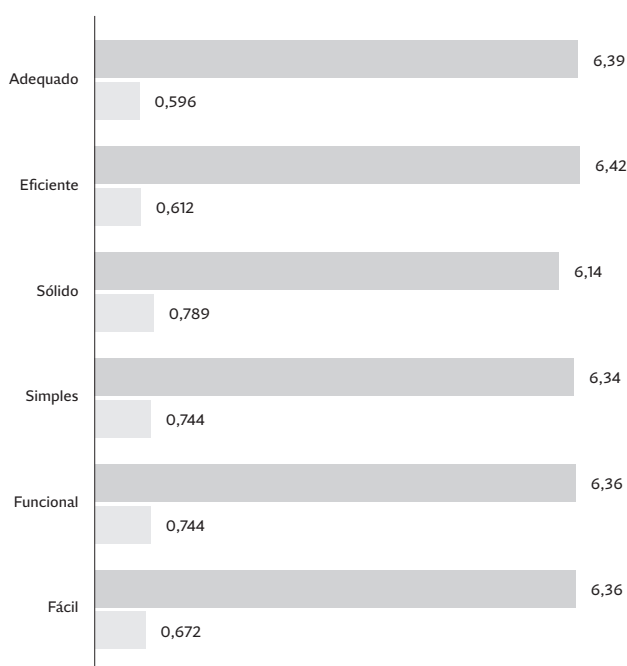
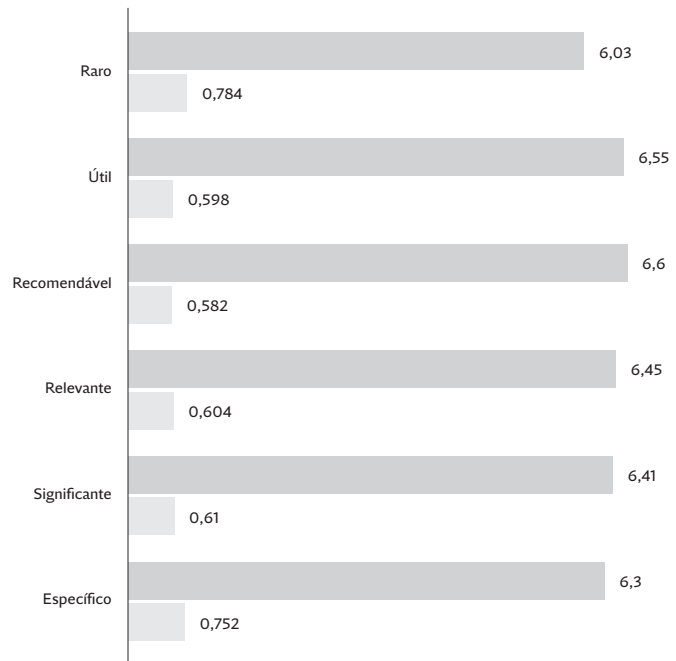


Fig. 5.47 Interface ( $M=6,33$ ).

Na dimensão Interface, o item Eficiente possui a maior média ( $M=6,42$ ) e o item Sólido é aquele com a menor média ( $M=6,14$ ;  $Dp=0,789$ ) [fig. 5.47].

Fig. 5.48 Conteúdos ( $M=6,39$ )



Na dimensão Conteúdos, o item Recomendável tem a maior média ( $M=6,60$ ) e o item Raro tem a menor média ( $M=6,03$ ;  $Dp=0,784$ ), mas o desvio padrão deste item evidencia a falta de consenso nas respostas. Todos os outros itens encontram-se posicionados entre 6,30 a 6,55 [fig. 5.48].



Pretendeu-se ainda testar se existiam diferenças significativas na avaliação do Aspeto Visual, Interface e Conteúdos de acordo com o género, nível académico, atividade atual, escalão etário e instituição de ensino superior.

	MÉDIA	DESVIO PADRÃO	p
GÉNERO			
Masculino	6,06	0,56	0,319
Feminino	6,12	0,51	
NÍVEL ACADÉMICO			
Licenciatura	6,16	0,50	0,001
Mestrado	5,90	0,58	
ATIVIDADE ATUAL			
Estudante	6,09	0,53	0,110
Professor	6,48	0,55	
Profissional	6,00	0,58	
ESCALÕES ETÁRIOS			
18 a 20 anos	6,12	0,52	0,048
21 a 22 anos	6,00	0,49	
23 a 25 anos	6,01	0,64	
26 a 30 anos	6,24	0,47	
31 a 35 anos	6,06	0,19	
Mais de 35 anos	6,43	0,61	
INSTITUIÇÃO DE ENSINO SUPERIOR			
ESAD.CR (IPLeiria)	6,04	0,45	0,006
UA	6,23	0,45	
UC	5,88	0,65	
ESTG (IPPortalegre)	6,47	0,31	
ESART (IPCB)	6,05	0,56	
FBAUL	6,11	0,50	
UAlg	6,20	0,54	
FBAUP	6,08	0,52	

Fig. 5.49 Avaliação do Aspeto Visual.

Verificou-se que, quanto maior é o nível académico, menor é a avaliação do Aspeto Visual da plataforma [fig. 5.49]. Existem também diferenças estatisticamente significativas consoante escalão etário e consoante instituição de ensino superior. Os inquiridos com mais de 35 anos perfilam-se com uma avaliação média significativamente superior. Os inquiridos da ESTG (IPPortalegre) e da UA apresentam uma avaliação média do Aspeto Visual significativamente superior e os inquiridos da UC apresentam uma avaliação média significativamente inferior.

Fig. 5.50 Avaliação da Interface.

	MÉDIA	DESVIO PADRÃO	p
GÉNERO			
Masculino	6,29	0,53	0,204
Feminino	6,36	0,44	
NÍVEL ACADÉMICO			
Licenciatura	6,37	0,46	0,032
Mestrado	6,23	0,51	
ATIVIDADE ATUAL			
Estudante	6,33	0,47	0,043
Professor	6,67	0,53	
Profissional	6,14	0,47	
ESCALÕES ETÁRIOS			
18 a 20 anos	6,35	0,47	0,026
21 a 22 anos	6,22	0,47	
23 a 25 anos	6,39	0,49	
26 a 30 anos	6,55	0,34	
31 a 35 anos	6,06	0,10	
Mais de 35 anos	6,50	0,59	
INSTITUIÇÃO DE ENSINO SUPERIOR			
ESAD.CR (IPLeiria)	6,25	0,49	0,004
UA	6,45	0,38	
UC	6,27	0,47	
ESTG (IPPortalegre)	6,60	0,47	
ESART (IPCB)	6,08	0,48	
FBAUL	6,28	0,52	
UAlg	6,49	0,44	
FBAUP	6,34	0,55	

À semelhança do que aconteceu com a avaliação do Aspeto Visual, quanto maior o nível académico do inquirido, menor a avaliação da Interface da plataforma. Verifica-se também que os professores apresentam uma média de avaliação significativamente maior da Interface da plataforma [fig. 5.50].

Existem também diferenças estatisticamente significativas consoante escalão etário, sendo que nos escalões etários intermédios (26 a 30 anos) e no último (mais de 35 anos) se registam as melhores médias de avaliação da Interface da plataforma. Em termos de instituição de ensino superior, a avaliação mais baixa da Interface verificou-se nos inquiridos da ESART (IPCB) e a avaliação mais alta nos inquiridos da ESTG (IPPortalegre).

	MÉDIA	DESVIO PADRÃO	p
GÉNERO			
Masculino	6,38	0,44	0,745
Feminino	6,40	0,45	
NÍVEL ACADÉMICO			
Licenciatura	6,38	0,46	0,745
Mestrado	6,40	0,44	
ATIVIDADE ATUAL			
Estudante	6,38	0,45	0,145
Professor	6,52	0,63	
Profissional	6,60	0,42	
ESCALÕES ETÁRIOS			
18 a 20 anos	6,35	0,46	0,343
21 a 22 anos	6,40	0,42	
23 a 25 anos	6,43	0,48	
26 a 30 anos	6,54	0,43	
31 a 35 anos	6,50	0,44	
Mais de 35 anos	6,51	0,53	
INSTITUIÇÃO DE ENSINO SUPERIOR			
ESAD.CR (IPLeiria)	6,37	0,40	0,035
UA	6,51	0,37	
UC	6,33	0,45	
ESTG (IPPortalegre)	6,37	0,50	
ESART (IPCB)	6,15	0,49	
FBAUL	6,47	0,45	
UAlg	6,36	0,61	
FBAUP	6,53	0,35	

Fig. 5.51 Avaliação dos Conteúdos.

Apenas consoante instituição de ensino superior existem diferenças estatisticamente significativas na avaliação dos Conteúdos da plataforma. Os inquiridos da FBAUP, da UA e da FBAUL são os que avaliam melhor os Conteúdos [fig. 5.51].

Foi também averiguada a relação entre o nível de utilização e avaliação da plataforma nos seus diferentes aspetos, não se tendo detetado qualquer relação de interdependência estatisticamente significativa.

Em suma, descobriu-se que os inquiridos que frequentam cursos de mestrado avaliam o Aspeto Visual e a Interface com classificações mais baixas, mas os inquiridos com mais de 35 anos de idade têm uma melhor avaliação média do projeto.

Os professores revelaram uma pontuação mais elevada, estatisticamente significativa, na avaliação da Interface da plataforma. Utilizadores entre os 26 e os 30 anos de idade e com mais de 35 anos atribuem a pontuação mais elevada na avaliação da Interface da plataforma. Quanto aos Conteúdos, os inquiridos das universidades são os que melhor os avaliam.

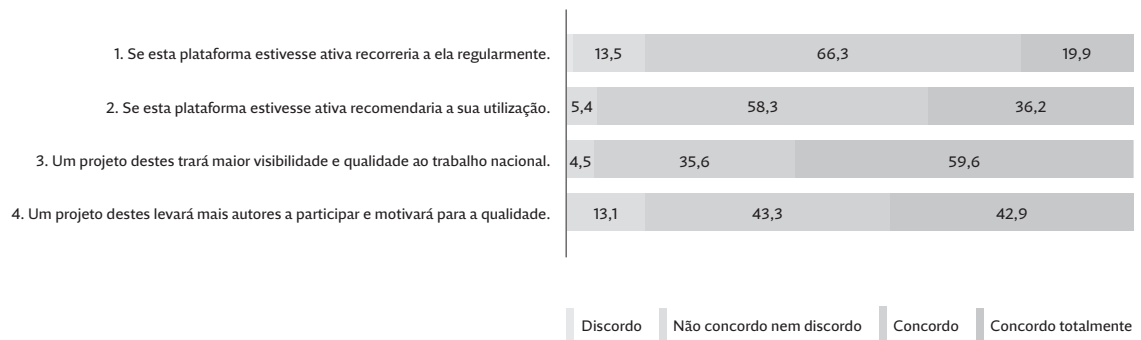


Fig. 5.52 Atitudes perante a plataforma (%).

Em relação à terceira secção [fig. 5.52], onde se pretendeu medir as atitudes dos utilizadores em relação ao protótipo, os resultados revelam que os inquiridos estiveram especialmente de acordo com o facto de que o projeto poderia trazer mais visibilidade e qualidade para projetos nacionais (Concordo totalmente: 59,6%; Concordo: 35,6%). Em geral, a amostra parece concordar com o facto de que o projeto levaria mais autores a participar e motivá-los para a qualidade (Concordo totalmente: 42,9%; Concordo: 43,3%), com o uso regular do projeto (Concordo totalmente: 36,2%; Concordo: 58,3%), e com a recomendação do seu uso (Concordo totalmente: 19,9%; Concordo: 66,3%).

Estes resultados são consistentes com a hipótese de que o desenvolvimento de um sistema de colaboração *on-line* digital permitiria um maior desenvolvimento do conhecimento dos artefactos, utilizadores e autores, assim como de processos e utilizações. O questionário foi uma ferramenta relevante para capturar informações sobre a utilidade do sistema, qualidade da informação e interface, mostrando a importância da sua existência e motivando o seu desenvolvimento e implementação num futuro próximo.

### Breve reflexão

Este capítulo abordou o estado de desenvolvimento atual de uma plataforma para a divulgação da comunidade portuguesa de design de tipos, focalizada num grupo de designers tipos selecionados, de 1990 a 2010.

A abordagem sistémica foi revelada desde o início desta investigação, onde se tornou necessário compreender as melhores formas de selecionar tipos e designers. As entrevistas realizadas no capítulo anterior foram cruciais para aprofundar o conhecimento sobre o trabalho dos designers selecionados, assim como a sua perceção relativamente ao desenvolvimento deste protótipo.

A revisão da literatura mostrou que havia uma falta de uniformidade entre vários autores, que tornou difícil a tarefa de escolha definitiva por um sistema de classificação como o mais representativo. Isso conduziu à procura sistemática dos termos menos ambíguos, através do estudo de diferentes sistemas de classificação, comparando-os com os estudos efetuados entre as fundições de tipos e distribuidores mais representativos, ajudando a recolher informações e a refinar a estratégia a adotar para o sistema de classificação utilizado no protótipo, uma vez que a intenção era apelar a um público alargado.

Assim, iniciou-se pela organização da estrutura de informação da plataforma, a fim de satisfazer as necessidades e expectativas dos utilizadores. Para o efeito, depois de vários ajustes preliminares durante as fases iniciais de desenvolvimento (esboços; *wireframes*; *wireframes* de alta fidelidade), a estrutura do protótipo foi adaptada para um primeiro teste. Colocar os utilizadores no centro da abordagem foi um passo muito importante para obter informações sobre as suas perceções e necessidades. Avaliar sistematicamente o que foi sendo construído ao longo do processo foi crucial (e ainda o é). Pesquisar as atitudes e comportamentos dos utilizadores mostrou-se relevante, especialmente para o desenvolvimento e aperfeiçoamento do protótipo.

O questionário desenvolvido para testar as perceções e atitudes de potenciais utilizadores despertou a consciência para as suas necessidades e comportamentos, o modo como percecionaram o protótipo relativamente às dimensões Aspeto Visual, Interface e Conteúdo, bem como as suas opiniões sobre a utilidade do projeto. Os resultados revelaram que os utilizadores têm uma boa perceção do protótipo avaliando todas as dimensões com valores elevados, com destaque para a Clareza do Aspeto Visual, para a Eficiência e Facilidade de uso, o que corrobora a hipótese de que o desenvolvimento de uma plataforma digital de colaboração *on-line* permitiria um maior desenvolvimento do conhecimento entre os artefactos, os utilizadores e autores, bem como dos processos e usos.

Um resultado importante deste estudo está na boa perceção dos objetivos do protótipo, com a maioria dos utilizadores a concordarem com o facto de que o projeto poderia trazer mais visibilidade e qualidade para tipografia

nacional, impulsionando mais autores a participar e motivando-os para a qualidade. A maioria dos utilizadores concordou que usaria regularmente o projeto e recomendaria o seu uso.

Tendo em conta o facto de a maioria dos inquiridos serem estudantes de design de todo o Portugal, perspectiva-se que o projeto será bem-recebido. Apesar do *feedback* positivo, ainda se trata de um protótipo, com limitações e melhorias a desenvolver no futuro para atender às expectativas dos utilizadores, principalmente questões relacionadas com a avaliação real da usabilidade, algumas funcionalidades extra, os conteúdos e a adaptação a diferentes ecrãs. Com a colaboração por parte dos utilizadores, espera-se que os conteúdos do projeto se tornem ainda mais completos e atualizados.

O projeto procura contribuir para o conhecimento através da compilação e divulgação de informações relacionadas com o design português de tipos digitais, desde o passado até ao presente: mecanismo de classificação simplificada; motor de pesquisa, filtros, ordenação e colaboração dos utilizadores para o aumento de informações no protótipo, entre outros. Em suma, envolver os utilizadores como parte da metodologia de investigação acabou por ser uma ferramenta valiosa para o desenvolvimento de uma plataforma para um amplo espectro de possíveis utilizadores. Os resultados atuais sobre o desenvolvimento da plataforma, com as melhorias feitas por vários testes de utilização, avaliações e aperfeiçoamentos realizados em todas as fases do projeto, foram cruciais.





## Conclusão



### Conclusões gerais

O design de tipos, reservatório de um acumular de conhecimentos em torno da escrita, da letra, do seu desenho e produção, acompanhou e acompanha, ao longo dos tempos, a evolução humana. Conhecer os tipos de letra e a tipografia é, pois, essencial para o trabalho de qualquer designer de comunicação.

Do enquadramento levado a cabo no início desta investigação evidenciou-se a evolução histórico-estilística da tipografia e dos tipos de letra, no tempo e no espaço. O cruzamento das evoluções técnicas e tecnológicas influenciou os tipos de letra, no seu desenho e produção, mas também no ambiente sociocultural e económico que condicionou a história em cada época.

Atualmente, o design de tipos constitui-se por vários intervenientes, múltiplos projetos científicos e profissionais, apoiados por avanços tecnológicos, nomeadamente a nível de *software* e formatos de descrição de fontes. O consequente aumento da oferta proporcionou uma maior sensibilidade à procura de tipos de letra. Esse reconhecimento generalizado permitiu um movimento associativo dos intervenientes, com a criação de associações e eventos, dando corpo e projeção a esta área de conhecimento. A introdução da tipografia nos currículos da formação em design, assim como a criação de formações especializadas nesta área, no seio das universidades e instituições de ensino superior, reforçou esse reconhecimento.

Em Portugal, a génese do estudo sistemático no desenho da letra teve na caligrafia os contributos mais originais e inovadores, tendo-se até procurado desenvolver um estilo nacional. No entanto, a tipografia com caracteres móveis foi dominada por autores e tecnologias estrangeiras. As contribuições nacionais no desenho de tipos originais foram muito escassas. Com a era digital, uma nova vaga de designers de tipos emergiu. Investigadores, professores e escolas ampliaram o desenvolvimento da cultura tipográfica no nosso país.

No que concerne ao design de tipos digitais, tornou-se clara a necessidade de entender as suas especificidades para compreender a sua produção: anatomia, terminologia, classificação estrutural, extensão das fontes, funcionalidades e aplicabilidades. O presente estudo desvela ainda informações sobre o processo de criação de fontes, apresentando-se como um contributo pedagógico para colmatar a falta de literatura especializada em português.

Neste contexto, a investigação pretendeu contribuir para a caracterização do design português de tipos digitais (1990–2010), evidenciando os aspetos singulares e semelhantes que contribuem para a clarificação da evolução no design de tipos digitais. Foram delineadas duas hipóteses de estudo para dar resposta aos objetivos e questões que conduziram a presente investigação.

No que concerne à hipótese que refere que o design português de tipos digitais (1990–2010) é condicionado pela aparente falta de tradição tipográfica

fica e pelo enquadramento sociocultural, económico e tecnológico em que se insere, influenciando designers, processos, produtos e usos, constatou-se que esta se comprova na sua generalidade.

Assim, identificou-se um conjunto representativo de designers de tipos, conforme critérios enunciados anteriormente, constituído por dez autores: Dino dos Santos, Jorge dos Reis, Hugo d'Alte, Manuel Pereira da Silva, Mário Feliciano, Miguel Sousa, Ricardo Santos, Rui Abreu, Rúben Dias e Susana Carvalho.

Da análise de dados obtidos da recolha documental com as entrevistas efetuadas, pode concluir-se que, em relação ao percurso académico, a maioria dos autores possui formação de base em Design de Comunicação/Design Gráfico. Porém, uma nova geração de designers de tipos especializou-se no estrangeiro (Hugo d'Alte, Miguel Sousa, Ricardo Santos e Susana Carvalho), enquanto que os restantes possuem um percurso marcado pelo autodidatismo no design de tipos digitais.

Os entrevistados referiram que o seu percurso profissional foi fundamental para o estabelecimento da atividade enquanto designers de tipos digitais, levando mesmo alguns a estabelecerem fundições digitais autónomas – Feliciano Type Foundry, DSType, Vanarchiv e R-typography.

Em relação aos processos e métodos de trabalho, verificou-se que estes variam consoante os autores, programa e tecnologia utilizada. As etapas mais abordadas foram a análise de requisitos, os esboços, a importância do desenho, a produção mais técnica, a finalização e implementação. À semelhança das práticas internacionais, os designers referiram preferir iniciar o desenho pelo carácter a em caixa baixa, ou então por letras com características singulares no âmbito de um determinado projeto. A maioria dos designers trabalha sozinho e em vários projetos simultaneamente, embora se tenham identificado algumas práticas colaborativas em etapas de produção e pós-produção de um tipo.

A tecnologia digital permitiu uma maior automação dos processos de trabalho, maior rapidez, facilidade de refazer tarefas, consistência e fidelidade, inatingíveis em tecnologias anteriores. No entanto, estes avanços acarretaram um grande aumento de exigência, dada a diversidade de suportes e contextos existentes na atualidade. Do ponto de vista dos *softwares*, o *FontLab* foi o mais utilizado, tanto para o desenho, como para a produção de fontes.

A quantidade e a qualidade dos artefactos, os tipos de letra, desenvolvidos pela amostra no período em análise, revelaram uma produção diversificada em estilos e aplicações. Embora os projetos iniciais tenham sido referidos como mais experimentais, com o aprofundamento do conhecimento e técnica verificou-se que a produção dos designers se tornou mais consciente e consistente. Este facto apoiou-se na investigação histórica, na tradição e no cruzamento de influências externas como mote para projetos originais e inovadores. No final do período em análise, para além dos projetos autopropostos, também as encomendas para identidades corporativas, mas sobretudo para o mercado editorial, alavancaram o desenvolvimento de famílias tipográficas mais complexas.

Embora tenha existido um reconhecimento internacional, através de prémios, distinções e encomendas relevantes, esse reconhecimento não encontrou paralelo em território nacional, onde a aceitação e o número de vendas se mantiveram baixas. A contribuir para essa constatação esteve a pequena dimensão do mercado, a crise económica, a falta de sensibilidade social, cultura gráfica e tipográfica.

No que concerne à expansão dos tipos para além do alfabeto latino, verificou-se que, no período em causa, a maioria dos designers, por desinteresse, dificuldades estilísticas ou técnicas, não equacionou essa possibilidade. Porém, prevê-se que a expansão do mapa de caracteres de uma fonte a outros sistemas de escrita, fruto da globalização crescente, seja uma realidade incontornável no futuro.

Os designers consideraram positivo o impacto da tecnologia tanto no design, como nos usos dos tipos de letra. Do ponto de vista dos utilizadores, o acesso facilitado aos tipos pela tecnologia digital foi considerado positivo. Porém, os designers afirmaram também recear a desvalorização do seu trabalho devido à proliferação de tipos e utilização inconsciente. Para além disso, fatores relacionados com os direitos de autor e a pirataria foram apontados como prejudiciais para a atividade.

As principais lacunas apontadas na promoção e uso de tipos nacionais relacionaram-se com o estado atual da economia, a dimensão do mercado editorial em Portugal, a desagregação e extinção de organismos que procuraram regular e dar visibilidade ao setor e a falta de meios de comunicação e de divulgação.

Constatou-se que as influências culturais se tornaram cada vez mais globais, dificultando a identificação e caracterização de sinais identitários na produção nacional. Os tipos de letra, excetuando-se os casos em que possuem uma relação direta com a cultura portuguesa, um local ou contexto específico, não estão presos à cultura de um país, chegando mesmo a abarcar vários sistemas de escrita. No entanto, alguns autores reconhecem traços da cultura portuguesa nos seus tipos, referindo os regionalismos e sentimentos ligados à etnografia, ao lado mais artesanal e orgânico da manualidade, ao caráter simultaneamente expressivo e suave dos traços, ao popular e ao humano, como características mais evidentes.

Tendo em conta as contribuições dos designers, não foram encontrados padrões diferenciadores da produção portuguesa. No entanto, pode aferir-se uma mistura de rigor e qualidade profissional com um caráter humano e descontraído, conferindo aos trabalhos alguma diferenciação no mercado global.

Ainda no primeiro estudo, procurou-se conhecer e compreender a perceção dos entrevistados quanto às plataformas digitais existentes para a distribuição e venda dos tipos de letra, assim como a melhor forma de contribuir para divulgar o design português de tipos digitais. Foi consensual que as plataformas digitais existentes são positivas para a distribuição e venda dos tipos de letra, atingindo um mercado global. A criação de uma plataforma digital para a divulgação, visibilidade e reconhecimento do tra-



balho desenvolvido por estes designers foi percecionada como a forma mais completa e abrangente de contribuir para reforçar o design português de tipos digitais.

Procurou-se, assim, verificar se a construção de uma plataforma contribuiria para aprofundar e revelar o panorama passado e cimentar conhecimentos, estabelecendo relações para a evolução do ensino e da profissão, mas também ampliando o conhecimento e reconhecimento do público em geral.

Um dos principais obstáculos no desenvolvimento do protótipo da plataforma foi a dificuldade de estabelecer critérios e definir categorias para organizar a produção de tipos em Portugal. Uma vez que se esperavam utilizadores experientes e iniciantes, concluiu-se necessário reduzir as possibilidades ao essencial. Decidiu-se classificar os tipos de letra num sistema flexível de categorização cruzada, de acordo com a disponibilidade, o estilo e função. Adicionalmente, foram incluídos diversos métodos de ordenação e componentes descritivos para facilitar o acesso e pesquisa de tipos. Vários protótipos foram inicialmente testados para aferir diversas funcionalidades. Para além da preocupação com o conteúdo, foram também aferidas as questões técnicas para que a plataforma funcionasse corretamente em vários dispositivos. Depois de se organizar a estrutura de informação da plataforma, construiu-se a versão atual do protótipo, onde se apresenta a página inicial, a página/galeria dos tipos de letra, a página específica por tipo de letra, a página dos autores, a página específica por autor e a página de sugestão de tipos. Por forma a envolver os futuros utilizadores na construção da plataforma, bem como percecionar as suas atitudes perante a mesma, levou-se a cabo um estudo empírico para avaliar o atual protótipo.

Os resultados indicam que os inquiridos têm uma perceção muito favorável da plataforma, avaliando todas as dimensões com pontuação elevada na generalidade dos itens testados. No entanto, os itens relacionados com a dimensão Conteúdos, o item Clareza, da dimensão Aspeto Visual, e os itens Eficiente e Fácil, da dimensão Interface, destacaram-se na avaliação dos inquiridos, corroborando a hipótese de que o desenvolvimento da plataforma digital permite um maior desenvolvimento do conhecimento entre os artefactos, os utilizadores e autores, bem como dos processos e usos.

Para além disso, os inquiridos adotam uma atitude positiva relativamente à utilização da plataforma, referindo que esta poderia trazer mais visibilidade e qualidade para a tipografia nacional, que a usariam regularmente e recomendariam o seu uso.

Levar a cabo este teste, maioritariamente, com estudantes de design de instituições de ensino superior espalhadas pelo território nacional teve um enorme impacto na investigação, perspetivando-se que o projeto reúne potencialidades para se concretizar num futuro próximo.

### Indicações para futuras investigações

O trabalho desenvolvido, dedicado ao design português de tipos digitais (1990–2010), pretende ser uma contribuição para a consciencialização e reconhecimento desta vertente do Design de Comunicação em Portugal. Espera-se ter acrescentado bases para futuras investigações e cooperado para abrir novos caminhos no design de tipos digitais.

No decorrer da presente investigação, identificou-se um conjunto de possibilidades para futuras investigações.

Da análise das entrevistas efetuadas aos designers em estudo, suscitou interesse a temática da tipografia tradicional e o seu papel para o ensino da tipografia no âmbito das formações em Design. Assim, indagar sobre qual o papel da tipografia tradicional para o ensino do design surge como uma possibilidade de estudo futuro.

No sentido mais global, investigar o ensino da tipografia, apresentado várias vezes como parte da solução quando se pretende valorizar e ampliar a cultura tipográfica, torna-se igualmente relevante. Não raras vezes, os designers referiram um ensino superficial da tipografia, revelando que novos modelos de aprendizagem necessitam de ser estudados.

Ao longo desta investigação, as dimensões utilizadas para caracterizar o design português de tipos digitais foram essenciais. No entanto, sugere-se a introdução de novas dimensões que possam contribuir para uma maior explicação do fenómeno e que justifiquem a contínua investigação neste contexto (aplicabilidade, por exemplo).

Para uma melhor compreensão da receptividade no mercado nacional, parece ainda pertinente averiguar quantos e quais designers portugueses utilizam tipos nacionais e porquê.

Por uma questão de exequibilidade este trabalho balizou-se na análise de duas décadas, terminando em 2010. Assim, a metodologia de investigação aplicada neste estudo, poderá replicar-se averiguando o fenómeno registado desde então, com os seus novos intervenientes, processos e técnicas.

A presente investigação focou-se na procura dos sinais identitários dos tipos digitais segundo a perceção dos autores portugueses. Assim, sugere-se uma averiguação a partir do mercado internacional, no sentido de se verificar se existe a perceção de uma identidade na produção de design de tipos nacionais.

Apesar do *feedback* positivo, a plataforma continua a ser um protótipo, com algumas melhorias a implementar no futuro para atender às expectativas dos utilizadores. Através da sua colaboração, espera-se que os conteúdos do projeto se tornem ainda mais completos e atualizados. Das opiniões reportadas pelos inquiridos no final do estudo empírico, apontou-se a necessidade de apostar em conteúdos dinâmicos, como o vídeo, por exemplo, ou interativos, como a possibilidade de experimentar um tipo através de um editor de texto incorporado na plataforma, por exemplo. Enriquecer as possibilidades de sugestão de tipos semelhantes ou que funcionem bem com outros, propondo um casamento harmonioso, poderiam ser também indagados no futuro.

Finalmente, ainda relativamente à plataforma, estabelecer mais parcerias tecnológicas, fortalecer os laços e contacto com estabelecimentos de ensino, ajudará, certamente, a viabilizar e ampliar o espectro deste projeto.

## Referências

- Abreu, R. (2008). *Um espécime de tipografia de Portugal* [espécime]. Sweden: Fountain Type Foundry.
- Abreu, R. (2013). Entrevista realizada a Rui Abreu. Lisboa, 1 de julho de 2013. [Anexo D]
- Abreu, R. (n.d.). *Gesta* [espécime]. Lisboa: R-Typography.
- Adams, D. (1986). *A Dialogue of Forms: Letters and Digital Font Design* (Dissertação de mestrado, Massachusetts Institute of Technology). Retirado de <http://studylib.net/doc/10515056/a--dialogue--of-forms->
- Adobe. (1997). *Designing Multiple Master Typefaces*. San Jose: Autor
- Adobe. (n.d.a). *Adobe Type/Adobe Originals*. Retirado de <http://www.adobe.com/products/type/adobe-type-originals.html>
- Adobe. (n.d.b). *OpenType*. Acedido a 24 novembro, 2013. Retirado de <http://www.adobe.com/products/type/opentype.html>
- Ahrens, T. (2008). *Size-specific Adjustments to Type Designs: An Investigation of the Principles Guiding the Design of Optical Sizes* (1st ed.). New York: Mark Batty Publisher Academic.
- Ahrens, T., & Mugikura, S. (2014). *Size-specific adjustments to type designs: An investigation of the principles guiding the design of optical sizes*. Garching: Just Another Foundry.
- Aicher, O. (1988). *Typographie*. Lüdenscheid: Wilhelm Ernst & Sohn.
- Almeida, V. (2009). *O Design em Portugal, um Tempo e um Modo a institucionalização do design Português entre 1959 e 1974* (Tese de doutoramento, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa). Retirado de <http://hdl.handle.net/10451/2485>
- Amado, P. (2008, junho 5). Tipografia em Portugal, um resumo [Post de Blogue Web]. Retirado de <https://pedamado.wordpress.com/2008/06/05/tipografia-em-portugal-um-resumo/>
- Amado, P. (2012). Multilingual Typeface Anatomy Terminology. In V. Quelhas, H. T. Marques & R. Mendonça (Eds.), *III Encontro de Tipografia: Livro de Atas* (pp. 302-305). Porto: DAI. ESMAE.IPP.
- Amado, P. (2014). *Participação ativa no desenvolvimento de comunidades online* (Tese de doutoramento, Universidade de Aveiro). Retirado de <http://hdl.handle.net/10773/13311>
- Amado, P., & Silva, C. (2011). Anatomia do Tipo. In P. Amado, A. Veloso, O. Martins & N. Dias (Eds.), *II Encontro Nacional de Tipografia: Livro de Atas* (pp. 243-245). Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Ambrose, G., & Harris, P. (2005). *Typography*. Lausanne: AVA Publishing SA.
- Ambrose, G., & Harris, P. (2010). *The Visual Dictionary of Typography*. Lausanne: AVA Publishing.
- American Psychological Association. (2010). *Publication manual of the American Psychological Association* (6th ed.). Washington, DC: Author.
- Anjos, J. (1886). *Manual do Typographo*. Lisboa: David Corazzi Editor.
- Anselmo, A. (1981). *Origens da Imprensa em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Anselmo, A. (1997). *Estudos de História do Livro*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Archer, B. (2007). Eric Gill got it wrong; a re-evaluation of Gill Sans. *Typotheque*. Acedido a 23 outubro, 2012. Retirado de [https://www.typotheque.com/articles/re-evaluation\\_of\\_gill\\_sans/](https://www.typotheque.com/articles/re-evaluation_of_gill_sans/)
- Arditi, A. & Cho, J. (2005). Serifs and font legibility. *Vision Research*, 45(23), 2926-2933.
- Armstrong, F. (2004). Hearing Type. In S. Heller (Ed.), *The Education of a Typographer* (pp. 173-177). New York: Allworth Press.
- Ashley, M. (1994). From Cuneiform to DTP. *Baseline*, 17, 25-30.

- Atelier Carvalho & Bernau. (2010, dezembro 3). BON ANNIVERSAIRE, JEAN-LUC!. *Atelier Carvalho & Bernau*. Acedido a 20 fevereiro, 2015. Retirado de <http://carvalho-bernaui.com/jlg/>
- Atelier Carvalho Bernau. (2010). *Dear Reader*. The Hague: Author.
- Atelier Carvalho Bernau. (2016). Subalpine One-off One: Josef. *Footnotes*, (A), 10–13.
- ATypI. (2014). *Vox-ATypI classification system*. Retirado de <http://www.atypi.org/members/special-interest-groups/type-classification/classification-wiki/vox-atypi-classification-system>
- Baines, P. (1991). Historical introduction: Na outline of the main trends in type design. In R. Eason, S. Rookledge, P. Baines, & G. Rookledge, *Rookledge's international handbook of type designers* (pp. 1–8). Surrey: Sarema Press.
- Baines, P., & Haslam, A. (2002). *Type and Typography*. London: Laurence King.
- Bajanca, A. (2008). *Tipografia em Portugal. Projecto gráfico para livro sobre a Tipografia em Portugal* (Dissertação de mestrado). IADE, Lisboa.
- Balušíková, J. & Záruba, A. (2005). *We Want You To Love Type. e-a-t experiment and typography: a selection of contemporary Czech and Slovak work (1985–2004)*. The Hague: Typotheque.
- Bardin, L. (2011). *Análise de conteúdo* (4<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Edições 70.
- Barreto, J. (1982). Os tipógrafos e o despontar da contratação colectiva em Portugal (II). *Análise Social*, XVIII(1), 185.
- Barthes, R. (1977). *O grau zero da escrita: seguido de elementos de semiologia*. Lisboa: Edições 70. (Obra original publicada em 1973)
- Barthes, R. (1987). *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70. (Obra original publicada em 1984)
- Bartomé, M. (1986). La investigación cooperativa. *Educar*, 10, 51–78.
- Bártolo, J. & Silva J. (2012). *Fred Kradolfer*. Coleção D. N.º 6. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Bauermeister, B. (1987). *A manual of comparative typography: The Panose System*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- BBC (2002). *The Glass Wall: the homepage redesign 2002*. Consultado em 1 maio, 2016. Retirado de <http://www.liamdelahunty.com/blog/media/theglasswall.pdf>
- Beier, S. (2009). *Typeface Legibility: Towards defining familiarity* (PhD thesis). Royal College of Art, London.
- Beier, S. (2012). *Reading letters: Designing for legibility*. Amsterdam: Bis Publishers.
- Beier, S. (2013). Legibility Investigation: Towards controlling typeface variables. In *Conference: Praxis and Poetics: Research Through Design* (pp. 92–95). Newcastle: Northumbria University. doi: 10.13140/2.1.4958.6249
- Beier, S., & Larson, K. (2010). Design Improvements for Frequently Misrecognized Letters. *Information Design Journal*, 18(2), 118–137.
- Belohlavek, C. (2014, junho 15). Introducing Source Han Sans: An open source Pan-CJK typeface [Post de Blogue Web]. Retirado de <http://blog.typekit.com/2014/07/15/introducing-source-han-sans/>
- Beres, I. (2009). TypeKit launches, hopes to save typography on the Web. *TechCrunch*. Acedido a 23 março, 2014. Retirado de <http://techcrunch.com/2009/11/11/typekit-launches-hopes-to-save-typography-on-the-web/>
- Berkson, W. (2010). Reviving Caslon. *I Love Typography*. Acedido a 28 dezembro, 2012. Retirado de <http://ilovetypography.com/2010/07/26/reviving-caslon-the-snare-of-authenticity/>
- Bernard, A. (1867). *Histoire de l'Imprimerie Royale du Louvre Imprimerie Impériale*. Paris: L'Imprimerie Impériale. Retirado de: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5488454k.%20r=plaisirs+de+l%27isle+enchant%C3%A9e.langFR>



- Bernstein, M., Perondi, L., & Sfligiotti, S. (2008). *Italic 2.0. Il disegno di caratteri contemporaneo in Italia. Contemporary type design in Italy*. Milano: Aiap, De Agostini.
- Berry, J. (2000a). dot-font: The Man Who Launched 1,000 Fonts. *Creative Pro*. Acedido a 8 março, 2013. Retirado de <http://www.creativepro.com/article/dot-font-the-man-who-launched-1-000-fonts>
- Berry, J. (2000b). dot-font: Type Under the Knife. *Creative Pro*. Acedido a 8 março, 2013. Retirado de <http://creativepro.com/dot-font-type-under-the-knife/>
- Berry, J. (2003). dot-font: Serifs from the Portuguese. *Creative Pro*. Acedido a 18 abril, 2014. Retirado de <http://creativepro.com/dot-font-serifs-from-the-portuguese/>
- Bessemans, A. (2012). *Letterontwerp voor kinderen met een visuele functiebeperking* (PhD thesis, Leiden University & Hasselt University). Retirado de <http://hdl.handle.net/1887/20032>
- Best Fonts of 2006. (2007, janeiro). MyFonts special publication January 2007. *MyFonts*. Retirado de <http://www.myfonts.com/newsletters/sp/200701.html>
- Bicker, J. (2001). *Manual Tipográfico de Giambattista Bodoni*. Coimbra: Almedina.
- Bigelow, C., & Day, D. (1983). Digital typography. *Scientific American*, 94-105.
- Bil'ak, P. (2003). *History of a new font (notes on designing Fedra Serif)*. Acedido a 28 janeiro, 2013. Retirado de <http://www.peterbilak.com/site/texts.php?id=126>
- Bil'ak, P. (2004). Martin Majoor, type designer. *Typotheque*. Acedido a 8 janeiro, 2013. Retirado de [https://www.Typotheque.com/articles/martin\\_majoor\\_type\\_designer](https://www.Typotheque.com/articles/martin_majoor_type_designer)
- Bil'ak, P. (2007). What is Typography?. *Typotheque*. Acedido a 23 junho, 2010. Retirado de [https://www.Typotheque.com/articles/what\\_is\\_typography](https://www.Typotheque.com/articles/what_is_typography)
- Bil'ak, P. (2009). Methods of Distribution: Digital Fonts and the Global Market. *Typotheque*. Acedido a 4 maio, 2013. Retirado de [https://www.Typotheque.com/articles/methods\\_of\\_distribution](https://www.Typotheque.com/articles/methods_of_distribution)
- Bil'ak, P. (2010). Font hinting. *Typotheque*. Acedido a 14 abril, 2014. Retirado de <https://www.typotheque.com/articles/hinting>
- Bitter, G. (2013). *Gewone letters: Gerrit's early models*. Amsterdam: De Buitenkant.
- Blackwell, L. (1998). *20th Century Type: Remix*. Berkeley: Gingko Press Inc.
- Blackwell, L. (2004). *Twentieth-Century Type* (revised ed.). London: Laurence King.
- Blanchart, G. (2003). *Aide au choix de la typographie* (troisième ed.). Paris: Atelier Perrousseaux. (Obra original publicada em 1996)
- Blockland, F. (2011). Poll: What OS and apps do you use for designing type? [Comentário em fórum de discussão on-line]. Retirado de <http://typophile.com/node/38314?page=2>
- Boardley, J. (2008). A brief history of type – Part 5. *I Love Typography*. Acedido a 8 setembro, 2012. Retirado de <http://ilovetypography.com/2008/06/20/a-brief-history-of-type-part-5/>
- Brideau, K. (2013). *Book typography and the challenge to linear thought* (PhD thesis). New York University.
- Briem, G. (2001). *Notes on type design*. Acedido a 8 agosto, 2014. Retirado de <http://briem.net>
- Bringhurst, R. (1994). On the classification of letterforms. *Serif*, 1, 30-39.
- Bringhurst, R. (2004). *The Elements of Typographic Style* (3rd ed.). Point Roberts, WA: Hartley & Marks. (Obra original publicada em 1992)
- Brody, N. & Wozencroft, J. (2012). *Fuse 1-20*. Köln: Taschen.
- Brooke, J. (1996). SUS: A 'Quick and Dirty' Usability Scale. In P. W. Jordan, B. Thomas, B. A. Weerdmeester, & A. L. McClelland (Eds.), *Usability Evaluation in Industry*. London: Taylor and Francis.

- Brown, T. (2011, abril 13). The type maker's view of web fonts: An interview with Tim Ahrens [Post de Blogue Web]. Retirado de <http://blog.typekit.com/2011/04/13/the-type-makers-view-of-web-fonts-an-interview-with-tim-ahrens/>
- Buggy, L. (2007). *O MECOTipo: Método de ensino de desenho coletivo de caracteres tipográficos* (1ª ed.). Recife: Autor.
- Bullen, H. (1911-12). *Notes towards the study of types. The Graphic Arts*, I(1); I(3); I(5); II(3); III(5). Boston: National Arts Publishing.
- Burke, C. (2008). *Paul Renner The Art of Typography*. London: Hyphen Press.
- Cabarga, L. (2004). *Learn FontLab Fast*. Los Angeles: ICONOCLASSICS Publishing Co.
- Cabral, T. (2014). *Tipos de sucesso. Tradição e contemporaneidade no design de letra de portugueses [1994-2012]* (Tese de doutoramento, Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa). Retirado de <http://hdl.handle.net/10400.5/7190>
- Cahalan, A. (2007). *Type, Trends and Fashion: A Study of the Late Twentieth Century Proliferation of Typefaces* (PhD thesis, Curtin University of Technology, Perth, Western Australia, 2004). New York: Mark Batty Publisher.
- Canavarro, P., Guedes, F., Ramos, M., & Calado, M. (1975). *Imprensa Nacional, Actividade de uma casa impressora 1768-1800*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Canaveira, R. (1994). *História das artes gráficas - dos primórdios a 1820, Vol I*. Lisboa: Associação Portuguesa das Indústrias gráficas e transformadoras do Papel.
- Canaveira, R. (1996). *História das artes gráficas - A revolução industrial e a Indústria gráfica, Vol II*. Lisboa: Associação Portuguesa das Indústrias gráficas e transformadoras do Papel.
- Canhão, M. (1941). *Os caracteres de Imprensa e a sua evolução histórica, artística e económica em Portugal*. Lisboa, Porto e Coimbra: Grémio Nacional dos Industriais de Tipografia e Fotogravura.
- Cardinalli, L. (2015). *A tipografia customizada como elemento identitário em sistemas de identidades visuais: um estudo sobre o desenvolvimento de fontes digitais personalizadas* (Dissertação de mestrado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo). Retirado de <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-26082015-103125/pt-br.php>
- Carter, H. (1937). The Optical Scale in Typefounding. *Typography*, 4, 2-6.
- Carter, H. (2002). *A view of early typography: up to about 1600*. London: Hyphen Press. (Obra original publicada em 1969)
- Carter, S. (1995). *Twentieth century type designers*. London: Lund Humphries Publishers.
- Carvalho, S. (2013). Entrevista realizada a Susana Carvalho. Lisboa, via e-mail 2013. [Anexo D]
- Castro, M. (2011). *Arqueología tipográfica: La evolución de los caracteres de palo seco*. València: Campgràfic Editors
- Catich, E. M. (1991). *The origin of the serif: brush writing & Roman letters* (2nd ed.). Davenport, IA: Catich Gallery St. Ambrose University. (Obra original publicada em 1968)
- Catone, J. (2009). *Typekit Offers a New Approach to Fonts on the Web*. Mashable. Acedido a 23 março, 2014. Retirado de <http://mashable.com/2009/05/28/typekit/>
- Cattell, J. M. (1886). The Time Taken up by Cerebral Operations. *Mind*, 11(44), 524-538.
- Cérez, J. (2002). *Diseñadores en la nebulosa*. Madrid: Ed. Biblioteca Nueva.
- Chaccor, M. [colaboração de Amado, P.] (2010). Os tipos de Além Mar. *Tupigrafia*, 9, 62-69.
- Chahine, N. (2012). *Reading Arabic: legibility studies for the Arabic script* (PhD thesis, Leiden University). Retirado de <http://hdl.handle.net/1887/20022>
- Chauffier, J. J. (2011). *Visual wayfinding through typefaces. From classification to digital data sorting* (Master thesis, University of Reading). Retirado de <http://parcoeur.com/images/wayfinding.pdf>

- Cheng, K. (2006). *Designing Type*. New Haven: Yale University Press. (Obra original publicada em 2005)
- Childers, T., Griscti, J., & Leben, L. (2013). 25 Systems for Classifying Typography: A Study in Naming Frequency. *Parsons Journal for Information Mapping*, V(1), 1-22.
- Chin, J.P., Diehl, V.A., Norman, K.L. (1988). Development of an Instrument Measuring User Satisfaction of the Human-Computer Interface. *ACM CHI'88 Proceedings*. 1998 ACM (pp. 213-218). New York: ACM.
- Cho, M. (2013). Fonts have feelings too. *Medium*. Acedido a 7 setembro, 2015. Retirado de <https://medium.com/who-what-why/fonts-have-feelings-too-1523564d966c#.xly6b1k60>
- Clarke, J. (2014). *How to design your own typeface*. Acedido a 3 dezembro, 2014. Retirado de <http://www.creativebloq.com/typography/design-your-own-typeface-8133919>
- Coles, S. (2006). Fred Smeijers on Legibility. *The FontFeed*. Acedido a 26 fevereiro, 2014. Retirado de <http://fontfeed.com/archives/fred-smeijers-on-legibility/>
- Coles, S. (2007, outubro 21). What OS and apps do you use for designing type? [Comentário em fórum de discussão on-line]. Retirado de <http://typophile.com/node/38314>
- Coles, S. (2012). *The Geometry of Type*. London: Thames & Hudson.
- Consuegra, D. (2004). *American type design & designers*. New York: Allworth Press.
- Cosgaya, P. (2010). *Tipografía latinoamericana hoy: consumo y producción*. Acedido a 20 dezembro, 2011. Retirado de <http://www.it-fadu.org/tipografia-latinoamericana-hoy-consumo-y-produccion.html>
- Costa, M. (Coord.). (2010). *Manuel Rodrigues Pereira da Silva [5 de Junho 1930 - 16 de Maio 2008] In Memoriam* [Catálogo elaborado pela Biblioteca Municipal Rocha Peixoto no âmbito do 80º aniversário de Manuel Silva]. Póvoa de Varzim: Câmara Municipal Póvoa de Varzim.
- Coutinho, A. (2007). *Imagens cartográficas de Portugal na primeira metade do século XVIII* (Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto). Retirado de <http://hdl.handle.net/10216/18491>
- Coutinho, C. (2015). *Metodologia de Investigação em Ciências Sociais e Humanas: Teoria e Prática* (2ª ed.). Coimbra: Almedina.
- Craig, J., & Bevington, W. (1999). *Designing with type: a basic course in typography* (4th ed.). New York: Watson-Guipill.
- Creswell, J. (1998). *Qualitative inquiry and research design: choosing among five traditions*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Crowdson, A. (2004). Fedra typefaces reviewed. *Typotheque*. Acedido a 23 janeiro, 2013. Retirado de [https://www.Typotheque.com/articles/fedra\\_typefaces\\_reviewed](https://www.Typotheque.com/articles/fedra_typefaces_reviewed)
- Cross, N. (1982). Designerly ways of knowing. *Design Studies*, 3(4), 221-227.
- Crouwel, W. (2012). Everything proven in time is new. In G. Bitter (Ed.), *Wim Crouwel: Gerrit Noordzij prize* (pp. 13-20). Amsterdam: De Buitenkant. (Comunicação originalmente proferida no congresso da ATypI, Haia, 1996)
- Curralo, A. (2012). *Classificação gráfica e tipográfica das folhas de rosto quinhentistas das obras impressas em Portugal: Contributos para um legado no âmbito do Design de Comunicação* (Tese de doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto). Retirado de <http://hdl.handle.net/10216/75879>
- Curralo, A., Quelhas, V., Branco, V., & Mendonça, R. (2014). Non-tradition as factor of creativity in Portuguese typography. In H. Barbosa, & A. Calvera (Coord.), *Tradition, Transition, Trajectories: major or minor influences?* (pp. 391-396) [ICDHS 2014 - 9th Conference of the International Committee for Design History and Design Studies]. São Paulo: Blucher. doi:10.5151/despro-icdhs2014-0054
- D'Alte, H. (2013). Entrevista realizada a Hugo d'Alte. Porto, 8 de julho de 2013. [Anexo D]

- Davis, F. D. (1989). Perceived Usefulness, Perceived Ease of Use, and User Acceptance of Information Technology. *MIS Quarterly*, 13(3), 319–340.
- Debord, G. (1997). *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Denison, D. C. (2012, agosto 26). Boston companies push type design into the future. *The Boston Globe*. Retirado de <http://www.bostonglobe.com/business/2012/08/25/hot-type/MhxmGWhnAcZsv4Kexv8Z2L/story.html>
- Deutsche Industrie Norm (DIN). 1959. *Print in Britain*, 7(4), 97.
- Devroye, L. (2014). *Studying Type Design*. Acedido a 18 setembro, 2014. Retirado de <http://luc.devroye.org/school.html>
- Dias, A. (2012). *Commentarium in Apocalypsin: o número e a forma geométrica na tradição simbólica das ilustrações do «Beato» de São Mamede de Lorvão* (Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa). Retirado de <http://hdl.handle.net/10451/6913>
- Dias, J. (1996). *Craesbeeck. Uma dinastia de impressores em Portugal*. Lisboa: Associação Portuguesa de Livreiros e Alfarrabistas.
- Dias, R. (2007). Rúben Dias. In *Clube Português de Artes e Ideias, Jovens Criadores 2007* (pp. 54–55). Lisboa: Clube Português de Artes e Ideias.
- Dias, R. (2012). *Taca* [espécime]. Sweden: Fountain Type Foundry.
- Dias, R. (2013a). Entrevista realizada a Rúben Dias. Lisboa, 28 de junho de 2013. [Anexo D]
- Dias, R. (2013b, março 18). TACA – uma família de tipos desenvolvida por Rúben R Dias, disponível na Fountain [Post de Blogue Web]. Retirado de <http://www.rubenrdias.com/post/45670792380/taca-uma-fam%C3%ADlia-de-tipos-desenvolvida-por-r%C3%Baben>
- Dias, R. (2015). *Eighteenth-century type in the Royal Printing Office: the design and development of an interpretive historical revival. Tipos de letra do século XVIII na Impressão Régia: design e desenvolvimento de uma interpretação histórica* (Tese de doutoramento, Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa). Retirado de <http://hdl.handle.net/10400.5/11725>
- Dias, R., & Félix, A. (2012). Uma perspectiva sobre letras: escrita e caligrafia / lettering / tipos de letra e tipografia. In V. Quelhas, H. T. Marques & R. Mendonça (Eds.), *III Encontro de Tipografia: Livro de Atas* (pp. 62–71). Porto: DAL.ESMAE.IPP.
- Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea (2001). *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea: Academia das Ciências de Lisboa*. Lisboa: Verbo.
- Dick, B. (1999). *What is action research?* Retirado de <http://www.scu.edu.au/schools/gcm/ar/whatisar.html>
- DiNucci, D. (1995). Future fonts. *Print*, 49(3), 28–36.
- Dixon, C. (2001). *A description framework for typeforms: an applied study* (PhD thesis). Central Saint Martins, University of the Arts London.
- Dixon, C. (2002). Typeface classification. In *Twentieth Century Graphic Communication: Technology, Society and Culture, First annual Friends of St Bride conference*. Retirado de <http://www.stbride.org/friends/conference/twentiethcenturygraphiccommunication/TypefaceClassification.html>
- Dixon, C. (2008). Describing typeforms: a designer's response. *InfoDesign, Revista Brasileira de Design da Informação*, 5(2), 21–35. Retirado de [https://infodesign.emnuvens.com.br/public/journals/1/No.2Vol.5-2008/ID\\_v5\\_n2\\_2008\\_21\\_35\\_Dixon.pdf?download=1](https://infodesign.emnuvens.com.br/public/journals/1/No.2Vol.5-2008/ID_v5_n2_2008_21_35_Dixon.pdf?download=1)

- Dixon, C. (2012). The role of typeface categorization systems in the typographic education of the printer: a corrective legacy still with us today. In P. Farias, A. Calvera, M. Braga, & Z. Schincariol (Eds.), *Design Frontiers: Territories, Concepts, Technologies / Proceedings of the 8th Conference of the International Committee for Design History & Design Studies – ICDHS 2012* (pp. 60–66). São Paulo: Blucher. doi:10.5151/design-icdhs-014
- Donaldson, T. (2008). *Shapes for sounds: (cowhouse)*. New York: Mark Batty Publisher.
- Drucker, J. (2004). What is a Letter? In S. Heller (Ed.), *The Education of a Typographer* (pp. 78–90). New York: Allworth Press.
- DSType. (2005). *Estilo* [espécime]. Matosinhos: DSType Foundry.
- DSType. (2006a). *DSType catalogue first edition*. Matosinhos: DSType Foundry.
- DSType. (2006b). *Estilo Script* [espécime]. Matosinhos: DSType Foundry.
- DSType. (2007a). *Leitura Type System* [espécime]. Matosinhos: DSType Foundry.
- DSType. (2007b). *Ventura* [espécime]. Matosinhos: DSType Foundry.
- DSType. (2010). *Estilo Pro* [espécime]. Matosinhos: DSType Foundry.
- DSType. (2012a). *Nyte* [espécime]. Matosinhos: DSType Foundry.
- DSType. (2012b). *Nyte. Youworkforthem*. Acedido a 26 janeiro, 2015. Retirado de <https://www.youworkforthem.com/font/T3974/nyte>
- DSType. (2014). *Voz Gotica. DSType Foundry*. Acedido a 26 janeiro, 2015. Retirado de [http://dstype.com/custom/voz\\_gotica](http://dstype.com/custom/voz_gotica)
- Duarte, J. (2008). *Três movimentos da letra. O desenho da escrita em Portugal* (Tese de doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa). Retirado de <http://hdl.handle.net/10451/660>
- Duque, A. (2012a). *ARTE DE ESCRIBIR. Exemplos de diversas sortes de letras de Manuel Barata 1590/1592* (Tese de doutoramento, Universitat Politècnica de València). Retirado de doi:10.4995/Thesis/10251/16469.
- Duque, A. (2012b). *Caligrafia Portuguesa do Século XVI, Exemplos de diversas sortes de letras de Manuel Barata, 1590–1592*. In V. Quelhas, H. T. Marques & R. Mendonça (Eds.), *III Encontro de Tipografia: Livro de Atas* (pp. 22–37). Porto: DAIESMAE.IPP.
- Durão, Susana (2003). *Oficinas e Tipógrafos. Cultura e Quotidianos de Trabalho*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Duru, R. (2011). *Type Foundries Today: a study of the independent type foundry industry* (Dissertação de mestrado, EINA, Barcelona). Retirado de <http://goo.gl/Do8Rsw>
- Dyson, M. C. (2011). Do Designers Show Categorical Perception of Typefaces? *Visible Language*, 45(3), 193–220.
- Earls, D. (2002). *Designing Typefaces*. Mies: RotoVision.
- Elliot, J. (1991). *Action Research for Educational Change*. Philadelphia: Open University Press.
- Emigre (n.d.). *Template Gothic. Emigre*. Acedido a 23 dezembro, 2012. Retirado de <http://www.emigre.com/EFfeature.php?di=125>
- Erdmann, B., & Dodge, R. (1898). *Psychologische Untersuchungen über das Lesen auf experimenteller Grundlage*. Halle: Niemeyer.
- Fagone, J. (2014, junho 4). *A Type House Divided. New York magazine*. Retirado de <http://nymag.com/news/features/jonathan-hoefler-tobias-frere-jones-2014-6/>
- Fairbank, A. (1977). *A book of scripts* (3rd ed.). London: Faber and Faber.
- Farey, D., Brignall, C., Daines, M., Meeks, A., Sack, F., & O'Donnell, P. (1996). *Letraset & Stencil Cutting*. New York: International Typeface Corporation, London: St. Bride Printing Library.
- Farias, P. (2001). *Tipografia digital. O impacto das novas tecnologias* (3.ª ed.). Rio de Janeiro: 2AB.
- Farias, P. & Piqueira, G. (Org.) (2003). *Fontes digitais brasileiras: de 1989 a 2001*. São Paulo: Edições Rosari.



- Farias, P. & Silva, F. (2004). Classificações tipográficas: sistemas de classificação cruzada. In *Anais do P&D Design 2004 – 6º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*. Retirado de [http://www.academia.edu/1139581/Classifica%C3%A7%C3%B5es\\_tipogr%C3%A1ficas\\_sistemas\\_de\\_classifica%C3%A7%C3%A3o\\_cruzada](http://www.academia.edu/1139581/Classifica%C3%A7%C3%B5es_tipogr%C3%A1ficas_sistemas_de_classifica%C3%A7%C3%A3o_cruzada)
- Farias, P. L. (2012). About a J-shaped tilde: investigations on the status and form of the tilde in Portuguese grammar and typography. In, M. G. Gravier, et al., *Memorias del Congreso Internacional las Edades del Libro* (pp. 606–647). Mexico: IIB–UNAM.
- Feliciano Type Foundry. (n.d.). Majerit. *Feliciano Type Foundry*. Acedido a 29 janeiro, 2015. Retirado de <http://www.felicianotypefoundry.com/cms/custom-fonts/majerit>
- Feliciano, M. (2005). *Cosas de España* [catálogo-espécime]. Lisboa: Autor
- Feliciano, M. (2013). Entrevista realizada a Mário Feliciano. Lisboa, 2 de julho de 2013. [Anexo D]
- Fernandes, J. M. (2010, março 3). Hugo d'Alte [Post de Blogue Web]. Retirado de <http://cultura-activa.blogspot.pt/2010/03/hugo-dalte.html>
- Fernandes, M. (2008). *Caligrafias, a nascente dos nomes*. Lisboa: Fundação Portuguesa das Comunicações.
- Ferrand, M., & Bicker, J. (2000). *A Forma das Letras*. Lisboa: Almedina.
- Ferreira, A. (2001). Jean Villeneuve: a primeira fábrica de fundição de caracteres em Portugal. *Revista Portuguesa de História do Livro. Centro de Estudos de História do Livro e da Edição*. IV(8), 143–158.
- Ferreira, A. (2009a). Manuel R. Pereira da Silva (Póvoa de Varzim, 1930–Lisboa, 2008): o tipógrafo português completo. *Grafema*, 1, 3–6.
- Ferreira, A. (2009b). Um tipógrafo completo. *O Comércio da Póvoa de Varzim*, pp. 6–7.
- Ferreira, C. (2014). *Formas (In)visíveis: A influência da forma das serifas na legibilidade de textos longos* (Dissertação de mestrado, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto). Retirado de <http://hdl.handle.net/10216/77899>
- Fink, R. (2010). Web Fonts at the Crossing. *A List Apart*. Acedido a 6 março, 2012. Retirado de <http://alistapart.com/article/fonts-at-the-crossing>
- Flores, S. (2011). Panorama de la Tipografía em Argentina. In Facultad de Diseño y Comunicación (Ed.), *Actas de Diseño N°11* (pp. 51–55). Buenos Aires, Argentina: Faculdade de Diseño y Comunicación, Universidade de Palermo.
- FontFont (n.d.). *FontFont Focus n.º 1. Scala*. FSI
- FontShop. (n.d.a). *FF DIN*. Retirado de <https://www.fontshop.com/families/ff-din>
- FontShop. (n.d.b). *The Story of FF Meta Serif: A FontFont Focus by FontShop*. Retirado de <http://metaserif.com/story/>
- Foster, J. (1980). *Legibility research 1972–1978: a summary*. London: Graphic Information Research Unit, Royal College of Art.
- Fournier, P. S. (1766). *Manuel Typographique* (Tome II). Retirado de [https://books.google.fr/books?id=FP4BAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.fr/books?id=FP4BAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)
- Fragoso, A. (2009). *Formas e expressões da comunicação visual em Portugal: contributo para o estudo da cultura visual do século XX, através das publicações periódicas* (Tese de doutoramento, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa). Retirado de <http://hdl.handle.net/10400.5/1440>
- Fragoso, M. (2012). *Design Gráfico em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Frasco, M. (2009, junho 4). Da paixão à imprimeira ao amor à letra. *O Comércio da Póvoa de Varzim*, p. 6.
- Frazão, J. (1844). Aperfeiçoamento português na fundição e gravura dos tipos. *Revista Universal Lisbonense*, III(24), 288.



- Freitas, M. J. (2004). Mário Feliciano: designer de tipos de letras. *Alice*. Acedido a 5 novembro, 2013. Retirado de [http://clubalice.com/index.php?file=6&id=article01\\_11.html&subid=1](http://clubalice.com/index.php?file=6&id=article01_11.html&subid=1)
- Frere-Jones, T. (2015, fevereiro 10). Typeface Mechanics: 001 [Post de Blogue Web]. Retirado de <https://frerejones.com/blog/typeface-mechanics-001>
- Friedl, F., Ott, N., & Stein, B. (1998). *Typography: when, who, how*. Köln: Könemann.
- Frutiger, A. (1967). Typography with the IBM Selectric Composer. *The Journal of Typographic Research*, 1(3), 285-292.
- Frutiger, A. (2001). *Sinais & símbolos*. São Paulo: Martins Fontes.
- Frutiger, A. (2002). *En torno de la tipografía* (A. Girard, Trad.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Fundação Calouste Gulbenkian (1995). *Sebastião Rodrigues: Designer*. Lisboa: Autor.
- Garfield, S. (2010). *Just my type: A book about fonts*. London: Profile Books.
- Gaultney, V. (2001). *Balancing typeface legibility and economy: Practical techniques for the type designer*. Acedido a 11 novembro, 2013. Retirado de <http://gaultney.org/jvgtype/wp-content/uploads/BalanLegEcon.pdf>
- Gaultney, V. (2002). *Problems of diacritic design for Latin script text faces* (Master thesis, University of Reading). Retirado de <http://gaultney.org/jvgtype/wp-content/uploads/ProbsOfDiacDesignLowRes.pdf>
- Gestalten. (2011, outubro 4). Erik Spiekermann: Putting Back the Face into Typeface [Ficheiro em vídeo]. Retirado de <https://vimeo.com/30008631>
- Ghiglione, R. & Matalon, B. (2001). *O Inquérito: teoria e prática* (C. Pires, Trad.) (4.<sup>a</sup> ed.). Oeiras: Celta Editora.
- Gill, E. (1931). *An Essay on Typography*. London: J. M. Dent & Sons
- Giudici, G., Mazzoleni, F., Pennavaja, C., Vidari, P. (1983). *Design Process – Olivetti 1908-1983*. Ivrea: Olivetti.
- Gluth, S. (1999). Roxane, a study in visual factors effecting legibility. *Visible Language*, 33(3), 236-53.
- Gomes, R. (2010). *O design brasileiro de tipos digitais: elementos que se articulam na formação de uma prática profissional* (Dissertação de mestrado, Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro). Retirado de [http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UERJ\\_e7436c13484f4571c328f2eb22boe4e6/Details](http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UERJ_e7436c13484f4571c328f2eb22boe4e6/Details)
- Gomes, R., Lessa, W., Lima, G. (2009). Indicações quanto ao Design de Tipos Digitais no Brasil. *Anais do 4º Congresso Internacional de Design de Informação*. Rio de Janeiro.
- González, E. (2006). *La Tipografía Posmodernista. Colóquio sobre Tipografía e Educación Superior 2006*. México: Enquadre. Retirado de <http://bluetypo.com/studio/wp-content/uploads/2011/05/tipografiaposmodernista.pdf>
- Gough, P. B. (1972). One Second of Reading. In F. J. Kavanagh & G. Mattingly (Eds.), *Language by Ear and by Eye* (pp. 331-358). Cambridge, MA: The MIT Press.
- Grainger, J., & Segui, J. (1990). Neighborhood frequency effects in visual word recognition: a comparison of lexical decision and masked identification latencies. *Perception & Psychophysics*, 47(2), 191-198.
- Gray N. (1938). *Nineteenth Century Ornamented Types and Title Pages*. London: Faber & Faber.
- Gray, N. (1960). *Lettering on buildings*. London: Architectural Press.
- Gray, N. (1986). *A History of Lettering*. Oxford: Phaidon.
- Gruppe, S. (2014, abril 15). Fünf Fragen an Rui Abreu von R-Typgraphy.com [Post de Blogue Web]. Retirado de <http://www.fontblog.de/fuenf-fragen-rui-abreu-von-r-typgraphy/>
- Guedes, F. (2001). *O livro como Tema*. Lisboa: Verbo
- Haebler, K. (1905). *Typenrepertorium der Wiegendrucke*. Retirado de <http://www.archive.org/stream/typenrepertoriuoohaebgoog#page/n38/mode/1up>

- Haley, A. (2012). Typeface Classification and Identification. In J. Tselentis et al., *Typography Referenced: A Comprehensive Visual Guide to the Language, History, and Practice of Typography* (pp. 52–67). Beverly: Rockport Publishers.
- Haley, A. & Henderson, K. (2012). Type History and Timeline. In J. Tselentis et al., *Typography Referenced: A Comprehensive Visual Guide to the Language, History, and Practice of Typography* (pp. 8–29). Beverly: Rockport Publishers.
- Hallmundur, A. (2008). FF Meta Serif. *Typographica*. Acedido a 27 dezembro, 2013. Retirado de <http://typographica.org/typeface-reviews/ff-meta-serif/>
- Hallmundur, A. (2009). Genuine Imitations. *I Love Typography*. Acedido a 27 dezembro, 2012. Retirado de <http://ilovetypography.com/2009/06/03/genuine-revivals-matthew-carter-on-typeface-revivals/>
- Haslam, A. (2011). *Lettering: A Reference Manual of Techniques*. London: Laurence King Publishing.
- Hatherly, A. (1998). *A Idade da Escrita*. Lisboa: Tema.
- Heitlinger, P. (2006). *Tipografia, origens, formas e uso das letras*. Lisboa: Dinalivro.
- Heitlinger, P. (2010). Alfabetos, Caligrafia e Tipografia. Lisboa: Dinalivro.
- Helfand, J. (2001). *Screen: Essays on Graphic Design, New Media, and Visual Culture*. New York: Princeton Architectural Press.
- Heller, S. (Ed.) (2004). *The Education of a Typographer*. New York: Allworth Press.
- Henderson, K., & Saltz, I. (2012). Type Foundries. In J. Tselentis et al., *Typography Referenced: A Comprehensive Visual Guide to the Language, History, and Practice of Typography* (pp. 122–141). Beverly: Rockport Publishers.
- Henestrosa, C. (2012a). Espaciado. In C. Henestrosa, L. Meseguer, & J. Scaglione, *Cómo crear tipografías. Del boceto a la pantalla* (pp. 78–91). Madrid: Typo e Editorial.
- Henestrosa, C. (2012b). Motivaciones. In C. Henestrosa, L. Meseguer, & J. Scaglione, *Cómo crear tipografías. Del boceto a la pantalla* (pp. 11–25). Madrid: Typo e Editorial.
- Henestrosa, C., Meseguer, L., & Scaglione, J. (2012). *Cómo crear tipografías: Del Boceto a la Pantalla*. Madrid: Typo e Editorial.
- Hermann Zapf passed away yet his letters and wisdom will live on. (2015, junho 11). Retirado de <http://www.typeroom.eu/article/hermann-zapf-passed-away-yet-his-letters-and-wisdom-will-live>
- Herrmann, R. (2009, julho 29). Why webfont services are the future of fonts on the web [Post de Blogue Web]. Retirado de <http://opentype.info/blog/2009/07/29/why-webfont-services-are-the-future-of-fonts-on-the-web/>
- Herrmann, R. (2012, fevereiro 18). Why I switched from FontLab to Glyphs [Post de Blogue Web]. Retirado de <http://opentype.info/blog/2012/02/18/why-i-switched-from-fontlab-to-glyphs/>
- Hillner, M. (2009). *Basics Typography 01: Virtual Typography*. Lausanne: AVA Publishing.
- Hochuli, J. (2008). *Detail in typography*. London: Hyphen Press.
- Hoefler & Co. (n.d.a). *An Introduction to OpenType*. Retirado de <http://www.typography.com/techniques/opentype/>
- Hoefler & Co. (n.d.b). *Gotham. What letters look like*. Retirado de <http://www.typography.com/fonts/gotham/overview/>
- Hoefler & Co. (n.d.c). *Hoefler Text*. Retirado de <http://www.typography.com/fonts/hoefler-text/overview/>
- Hoefler & Co. (n.d.d). *Requiem*. Retirado de <http://www.typography.com/fonts/requiem/overview/>
- Hoefler, J. (1997). On classifying type. *Emigre*, 42, 55–70.
- Horcades, C. M. (2004). *A evolução da escrita: história ilustrada*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio.

- Hudson, J. (2006, julho 10). Re: [ATypI] Legibility and Optical Scaling [Mensagem de lista de discussão eletrônica]. Retirado de <http://atypi.lists.textmatters.com/mailman/listinfo/members>
- Hudson, J. (2007, setembro 9). Practical master in type design? [Comentário em fórum de discussão *on-line*]. Retirado de <http://typophile.com/node/36918>
- Hudson, J. (2012, outubro 5). How are calligraphy and type design related? [Comentário em fórum de discussão *on-line*]. Retirado de <http://typophile.com/node/96955>
- Huey, E. (1908). *The Psychology and Pedagogy of Reading*. New York: The Macmillan Company.
- Hustwit, G. (Producer & Director). (2007). *Helvetica: A documentary film* [Filme]. UK: Plexifilm.
- Hutt, A. (1960). *Newspaper design*. London: Oxford University Press.
- Imprensa Nacional Casa da Moeda. (1978). *Catálogo de Tipos Símbolos e Vinhetas*. Lisboa: Autor.
- Imprensa Nacional. (1838). *Catálogo de Tipos, Vinhetas e Ornatos da Imprensa Nacional*. Lisboa: Autor.
- Javal, E. (1878). Essai sur la Physiologie de la Lecture. *Annales D' Oculistique*, 79, 97-117; 155-167; 240-274.
- Johnston, E. (1995). *Writing & Illuminating & Lettering*. New York: Dover Publications (Obra original publicada em 1906)
- Jong, C., Purvis, A., & Tholenaar, J. (2009). *Type. A visual history of typefaces and graphic styles. Volume 1. 1628-1900*. Köln: Taschen.
- Jubert, R. (2000). Hans Eduard Meier, en toutes lettres. *Etapas Graphiques*, 67, 58-70.
- Jury, D. (2007). *O que é a Tipografia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. (Obra original publicada em 2006)
- Jury, D. (2012). *Graphic Design Before Graphic Designers: The Printer as Designer and Craftsman 1700-1914*. London: Thames & Hudson.
- Karow, P. (1991). Digital punch cutting. *ELECTRONIC PUBLISHING*, 4(3), 151-170.
- Karow, P. (2013). *Digital typography and artificial intelligence*. The Hague: Adobe & Dutch Type Library.
- Kelly, J. (2011). *About More Alphabets: The Types of Hermann Zapf*. New York: Typophiles.
- Kennedy, G. (2009). Wim Crouwel on his 80th Birthday part II. *Design.nl*. Acedido a 13 novembro, 2012. Retirado de [http://www.design.nl/item/wim\\_crouwel\\_on\\_his\\_80th\\_birthday](http://www.design.nl/item/wim_crouwel_on_his_80th_birthday)
- King, E. (1999). *New Faces: type design in the first decade of device independent digital typesetting (1987-1997)* (PhD thesis, Kingston University, London). Retirado de [http://www.Typotheque.com/articles/new\\_faces\\_abstract\\_type\\_design\\_in\\_the\\_first\\_decade\\_of\\_device-independent\\_digital\\_typesetting\\_1987-1997](http://www.Typotheque.com/articles/new_faces_abstract_type_design_in_the_first_decade_of_device-independent_digital_typesetting_1987-1997)
- King, E. (2001). Digital type decade. *Eye*, 10(40), 40-47.
- Kinross, R. (1992). The digital wave. *Eye*, 2(7), 26-39.
- Kinross, R. (1995). Critical spirit of a telephone book. *Eye*, 16, 6-7.
- Kinross, R. (2004). *Modern typography: an essay in critical history*. London: Hyphen Press. (Obra original publicada em 1992)
- Kisman, M. (2004). The Language of Letters. In S. Heller (Ed.), *The Education of a Typographer* (pp. 111-115). New York: Allworth Press.
- Kobayashi, A. (2008). May 2008: Understand Adrian Frutiger's methodology! *Linotype*. Acedido a 8 novembro, 2012. Retirado de <http://www.linotype.com/en/2705-27594/may2008.html>
- Kupferschmid, I. (2010, novembro 16). Typography ≠ lettering ≠ writing [Post de Blogue Web]. Retirado de <http://kupferschrift.de/cms/2010/11/deftypography/>
- Kupferschmid, I. (2012, março 31). Type classifications are useful, but the common ones are not [Post de Blogue Web]. Retirado de <http://kupferschrift.de/cms/2012/03/on-classifications/>

- Laan, P. (2007, setembro 10). Practical master in type design? [Comentário em fórum de discussão *on-line*]. Retirado de <http://typophile.com/node/36918>
- Laan, P. (2011, maio 26). Poll: What OS and apps do you use for designing type? [Comentário em fórum de discussão *on-line*]. Retirado de <http://typophile.com/node/38314?page=2>
- Lamacraft, J. (2013). Rub-down revolution. *Eye*, 22(86), 78–86.
- Lane, J. (1993). *The Enschedé type specimens of 1768 and 1773. Introduction and notes [to] Proef van letteren, welke gegooten worden in de nieuwe Haerlemsche lettergieterij van J. Enschedé, 1768* (facsimile). Amsterdam: Stichtung Museum Enschedé, the Enschedé Font Foundry, Uitgeverij De Buitenkant.
- Lane, J. (2004). *Early Type Specimens in the Plantin-Moretus Museum*. New Castle, DE: Oak Knoll Press.
- Laranjeira, D. (2001). *Le Vilanova. Réactualisation d'un caractère du xviii<sup>e</sup> siècle* (Monografia de licenciatura). École Estienne des arts et industries graphiques, Paris.
- Larson, K. (2004). The Science of Word Recognition. *Microsoft Typography*. Acedido a 4 dezembro 2014. Retirado de <http://www.microsoft.com/Typography/ctfonts/WordRecognition.aspx>
- Lawson, A. (1990). *Anatomy of a Typeface*. Jaffrey, New Hampshire: David R. Godine Publisher.
- Legge, G. E., & Bigelow, C. A. (2011). Does print size matter for reading? A review of findings from vision science and typography. *Journal of Vision*, 11(5). doi:10.1167/11.5.8
- Legge, G. E., Mansfield, J. S., & Chung, S. T. (2001). Psychophysics of reading. XX. Linking letter recognition to reading speed in central and peripheral vision. *Vision Research*, 41(6), 725–743.
- Lenarduzzi, P., Piazza, M., & Sfligiotti, S. (2002). *Italic 1.0. Il disegno di caratteri contemporaneo in Italia*. Milano: Aiap Edizioni.
- Leonard, C. (2006). *Paul Renner and Futura: The Effects of Culture, Technology, and Social Continuity on the Design of Type for Printing* (MA thesis, Georgia State University). Retirado de [http://scholarworks.gsu.edu/art\\_design\\_theses/2](http://scholarworks.gsu.edu/art_design_theses/2)
- Leonidas, G. (2012). Type design and development. In J. Tselentis et al., *Typography Referenced: A Comprehensive Visual Guide to the Language, History, and Practice of Typography* (pp. 31–51). Beverly: Rockport Publishers.
- Leonidas, G. (2013a). *An emerging discipline*. Acedido a 8 setembro, 2015. Retirado de <http://leonidas.org/text-archive/an-emerging-discipline/>
- Leonidas, G. (2013b, outubro 15). Going Global: The Last Decade in Multi-Script Type Design. *Typographica*. Acedido a 8 setembro, 2015. Retirado de <http://typographica.org/on-typography/going-global-the-last-decade-in-multi-script-type-design/>
- Leonidas, G. (2013c, março 12). The next ten years [Post de Blogue Web]. Retirado de <http://leonidas.org/2013/03/12/thenexttenyears/>
- Leonidas, G. (2014). Gerry Leonidas. MA Typeface Design University of Reading. *Type Journal*. Acedido a 8 setembro, 2015. Retirado de <http://typejournal.ru/en/articles/Gerry-Leonidas-Interview>
- Lessa, J. (2012). *Tipografia: Anatomia do tipo*. Acedido a 24 outubro, 2011. Retirado de [http://www.joanalessa.com/info\\_type\\_anatomy/jlessa\\_anatomia\\_tipo\\_pt.pdf](http://www.joanalessa.com/info_type_anatomy/jlessa_anatomia_tipo_pt.pdf)
- LETRASET – The inside story. (1976). Display International. Retirado de [http://www.pkfont.co.uk/images/LETRASET%20-%20The%20inside%20story%20\(1976\).pdf](http://www.pkfont.co.uk/images/LETRASET%20-%20The%20inside%20story%20(1976).pdf)
- Letraset International Ltd. (1972). *Letraset International Ltd. A Guide to the Manufacturing Facilities*. Retirado de [http://www.pkfont.co.uk/images/Letraset%20International%20Ltd%20\(1972\).pdf](http://www.pkfont.co.uk/images/Letraset%20International%20Ltd%20(1972).pdf)
- Leurs, L. (2013a). *Rotis*. Acedido a 8 janeiro, 2014. Retirado de <http://www.prepressure.com/fonts/interesting/rotis>

- Leurs, L. (2013b). *The history of fonts*. Acedido a 15 setembro, 2013. Retirado de <http://www.prepressure.com/fonts/basics/history>
- Lewis, J. (1991). Psychometric Evaluation of an After-Scenario Questionnaire for Computer Usability Studies: The ASQ. *ACM SIGCHI Bulletin*, 23(1), 78–81.
- Lewis, J. (1992). Psychometric Evaluation of the Post-Study System Usability Questionnaire: The PSSUQ. *Proceedings of the Human Factors Society 36th Annual Meeting* (pp. 1259–1263). Santa Monica, CA: Human Factors Society.
- Lewis, J. (1992). Psychometric Evaluation of the Post-Study System Usability Questionnaire: The PSSUQ. *Proceedings of the Human Factors Society 36th Annual Meeting*, 1259–1263.
- Lieberman, J. B. (1967). *Types of typefaces and how to recognize them*. New York: Sterling Publishing
- Linotype. (n.d.). *About ITC Officina® Sans Font Family*. Retirado de <https://www.linotype.com/760/itc-officina-sans-family.html?site=details>
- Littlejohn, D. (2009). Golden age?, *Eye*, 71, 38–45.
- Lo Celso, A. (2000). *Serial type families (from Romulus to Thesis)* (Master thesis, University of Reading). Retirado de [http://www.academia.edu/9477996/Serial\\_Type\\_Families\\_From\\_Romulus\\_to\\_Thesis](http://www.academia.edu/9477996/Serial_Type_Families_From_Romulus_to_Thesis)
- Lo Celso, A. (2013). La herencia europea. In C. Consolo (Org.), *Tipografía em latinoamérica: orígenes e identidad* (pp. 17–61). São Paulo: Blucher.
- Lomax, P. (1990). *Managing staff Development in Schools: An action research approach*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Lommen, M. (Ed.) (2012). *The book of books: 500 years of graphic innovation*. London: Thames & Hudson.
- Lowdermilk, T. (2013). *User-Centered Design: A Developer's Guide to Building User-Friendly Applications*. Sebastopol: O'Reilly Media.
- Loxley, S. (2004). *Type. The Secret History of Letters*. London: I. B. Tauris.
- LucasFonts. (n.d.). *The Thesis Project*. Retirado de <http://www.lucasfonts.com/fonts/thesis-family/about/>
- Luckiesh, M., & Moss, F. K. (1941). Visibility and seeing. *Journal of the Franklin Institute*, 231, 323–343.
- Lund, A.M. (2001). Measuring Usability with the USE Questionnaire. *STC Usability SIG Newsletter*, 8(2).
- Lund, O. (1997). Why serifs are (still) importante. *Typography Papers*, 2, 91–104.
- Lund, O. (1999). *Knowledge Construction in Typography: The case of legibility research and the legibility of sans serif typefaces* (PhD thesis, University of Reading). Retirado de <http://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.301973>
- Lupton, E. (2004a). The Science of Typography. *Typotheque*. Acedido a 26 outubro, 2014. Retirado de [https://www.typotheque.com/articles/the\\_science\\_of\\_typography](https://www.typotheque.com/articles/the_science_of_typography) (Obra original publicada na revista *Print*, 2003)
- Lupton, E. (2004b). *Thinking with Type: A critical guide for designers, writers, editors & students*. Princeton: Princeton Architectural Press.
- Lupton, E. (2010). *Thinking with Type, 2nd revised and expanded edition: A critical guide for designers, writers, editors & students*. Princeton: Princeton Architectural Press.
- Lupton, E., & Miller, J. A. (2000a). *Design, Writing, Research: Writing on graphic design*. London: Phaidon Press Limited.
- Lupton, E., & Miller, J. A. (2000b). *The ABC's of Bauhaus, The Bauhaus and Design Theory*. Princeton Architectural Press.
- MacGregor, S., & Lou, Y. (2005). Web-Based Learning: How Task Scaffolding and Web Site Design Support Knowledge Acquisition. *Journal of Research on Technology in Education*, 37(2), 161–175.
- Macmillan, N. (2006). *An A–Z of type designers*. New Haven: Yale University Press.
- Majoor, M. (2000). *FF Scala*. Acedido a 8 janeiro, 2013. Retirado de [http://www.martinmajoor.com/1.1\\_scala\\_article\\_majoor.html](http://www.martinmajoor.com/1.1_scala_article_majoor.html)



- Majoor, M. (2002). *My type design philosophy*. Acedido a 8 novembro, 2012. Retirado de [http://www.martinmajoor.com/6\\_my\\_philosophy.html](http://www.martinmajoor.com/6_my_philosophy.html)
- Majoor, M. (2007). Inclined to be dull. *Eye*. Retirado de <http://www.eyemagazine.com/feature/article/inclined-to-be-dull>
- Majoor, M. (n.d.). The Story of FF Scala. *FontShop*. Acedido a 14 janeiro, 2013. Retirado de <http://scalafont.com/story/>
- Manaças, V. (2000). O Ensino do Design em Portugal. *Arte Ibérica*, 38, 60.
- Mandel, L. (1993). Developing an awareness of typographic letterforms. *ELECTRONIC PUBLISHING*, 6(1), 3–22.
- Mandel, L. (2006). *Escritas, espelho dos homens e das sociedades* (C. Egrejas, Trad.). São Paulo: Edições Rosari. (Obra original publicada em 1998)
- Martins, F. (2014). *On Legibility – In Typography And Type Design*. Acedido a 27 novembro, 2014. Retirado de <http://learn.scannerlicker.net/2014/11/14/on-legibility-in-typography-and-type-design/>
- Martins, J. (1973). *Tratado de Confissom*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Matos, F. (1850). Fundação de tipos. *Ecco dos Operários*, 29, 4.
- Matos, M. (2009). Manuel Pereira da Silva (1930–2008). *Revista Portuguesa de História do Livro*, 23, 618–621.
- Matos, M. M. (2000). Moderato Cantabile. As áreas tipográficas de Jorge dos Reis. *Page*, 15, 42–47.
- McClelland, J. L., & Rumelhart, D. E. (1981). An interactive activation model of context effects in letter perception: Part 1. An account of basic findings. *Psychological Review*, 88, 375–407.
- McGuinne, D. (1992). *Irish type design. A history of printing types in the Irish character*. Irish Academic Press.
- McLean, R. (2000). *The Thames & Hudson Manual of Typography*. London: Thames & Hudson. (Obra original publicada em 1980)
- Mediavilla, C. (1996). *Calligraphy: from calligraphy to abstract painting*. Brussels: Scirpus Publications.
- Meggs, P. (2009). *História do design gráfico*. São Paulo: Cosac Naify.
- Meggs, P. & Purvis, A. (2011). *Meggs' History of Graphic Design* (5th ed.). Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.
- Meseguer, L. (2012a). Digitalización. In C. Henestrosa, L. Meseguer, & J. Scaglione, *Cómo crear tipografías. Del boceto a la pantalla* (pp. 62–77). Madrid: Tipo e Editorial.
- Meseguer, L. (2012b). Escritura, Caligrafía, Dibujo y Diseño de Tipos. In C. Henestrosa, L. Meseguer, & J. Scaglione, *Cómo crear tipografías. Del boceto a la pantalla* (pp. 27–39). Madrid: Tipo e Editorial.
- Middendorp, J. (2004). *Dutch Type*. Rotterdam: 010 Publishers.
- Middendorp, J. (2007, November). MyFonts Creative Characters interview with Dino dos Santos. *MyFonts Creative Characters*. Acedido a 23 dezembro, 2014. Retirado de <http://www.myfonts.com/newsletters/cc/200711.html>
- Middendorp, J. (2008, June). MyFonts Creative Characters interview with Mário Feliciano. *MyFonts Creative Characters*. Acedido a 23 dezembro, 2014. Retirado de <http://www.myfonts.com/newsletters/cc/200806.html>
- Middendorp, J. (2013a, October). MyFonts Creative Characters interview with Matthew Carter. *MyFonts Creative Characters*. Acedido a 30 dezembro, 2013. Retirado de <http://www.myfonts.com/newsletters/cc/201310.html>
- Middendorp, J. (2013b, August). MyFonts Creative Characters interview with Rui Abreu. *MyFonts Creative Characters*. Acedido a 13 dezembro, 2015. Retirado de <https://www.myfonts.com/newsletters/cc/201308.html>
- Middendorp, J. (2014, December). MyFonts Creative Characters interview with Erik Spiekermann. *MyFonts Creative Characters*. Acedido a 23 dezembro, 2014. Retirado de <https://www.myfonts.com/newsletters/cc/201412.html>



- Middendorp, J. & TwoPoints.Net (2011). *Type navigator: the independent foundries handbook*. Berlin: Gestalten.
- Milevski, R. (2012). *William Morris, the Kelmscott Press Chaucer, and the Princeton University Library*. Retirado de [http://blogs.princeton.edu/rarebooks/docs/Milevski\\_PUL\\_Kelmscott\\_Article.pdf](http://blogs.princeton.edu/rarebooks/docs/Milevski_PUL_Kelmscott_Article.pdf)
- Mineuil, O. (1999). Ladislav Mandel, explorateur de la typo Française. *Étapes Graphiques*, 55, 45-64.
- Miranda, L. L. (2009, novembro 13). ãh6: o que é isso afinal de fazer uma carreira nas letras?. *Jornal i*. p. 56.
- Morison, S. (1953). *Printing The Times, 1785-1953: Some Account of the Means of Production and Changes of Dress of the Newspaper*. London: Printing House Square.
- Morison, S. (2004). First Principles of Typography. In S. Heller & P. B. Meggs (Ed.), *Texts on Type: Critical Writings on Typography* (pp. 170-177). New York: Allworth Press. (Obra original publicada em 1930)
- Morris, R. A., Aquilante, K., Yager, D., & Bigelow, C. (2002). P-13: Serifs Slow RSVP Reading at Very Small Sizes, but Don't Matter at Larger Size. *SID Symposium Digest of Technical Papers*. 33(1), 244-247.
- Morris, W. (1995). Aims in founding the Kelmscott Press. In R. McLean (Ed.), *Typographers on Type* (pp. 3-6). London: W. W. Norton & Company. (Obra original publicada em 1895)
- Mosley, J. (2007, janeiro 6). The Nymph and the Grot, an update [Post de Blogue Web]. Retirado de <http://typefoundry.blogspot.pt/2007/01/nymph-and-grot-update.html>
- Mota, I. (2003). *A Academia Real da História: os intelectuais, o poder cultural e o poder monárquico no século XVIII*. Coimbra: Minerva.
- Moye, S. (1995). *Fontographer: Type by Design*. New York: MIS Press.
- Müller, L. (2002). *Helvetica: homage to a typeface*. Baden: Lars Müller Publishers.
- Mundie, D. (1995). *A field guide to the faces*. Pittsburgh, PA: Polymath Systems.
- Nedeljković, U., Puškarević, I., Banjanin, B., & Pinčjer I. (2013). Legibility based on differentiation of characters: A review of empirical findings fundamental for the type design practice. *Journal of Graphic Engineering and Design*, 4(1), 17-27.
- Neves, J. (1827). *Noções historicas, económicas, e administrativas sobre a produção e manufactura das sedas em portugal, e particularmente sobre a Real Fábrica do suburbio do Rato, e suas anexas*. Lisboa: Impressão Regia.
- Nielsen, J. (1995). 10 Heuristics for User Interface Design. *Nielsen Norman Group*. Retirado de <http://www.nngroup.com/articles/ten-usability-heuristics/>
- Nielsen, J., & Tahir, M. (2002). *Homepage usability: 50 Web sites deconstructed*. Indianapolis, IN: New Riders.
- Noordzij, G. (2001). *Letterletter: An Inconsistent Collection of Tentative Theories That Do Not Claim Any Other Authority Than That of Common Sense*. Vermont: Hartley & Marks Inc.
- Noordzij, G. (2009). *The Stroke: Theory of Writing*. London: Hyphen Press.
- Norman, D., & Draper, S. (1986). *User Centered System Design: New Perspectives on Human-Computer Interaction*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Oliveira Jr., J. (1942). *O primeiro impressor português e a sua obra: estudo biobibliografia*. Porto: Marânus.
- Ong, W. (1970). Comment: Voice, Print, and Culture. *Visible Language*, IV(1), 77-83.
- Osgood, C. E.; Suci, G. e Tannenbaum, P. (1957). *The Measurement of Meaning*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Osterer, H., & Stamm, P. (Eds.). (2009). *Adrian Frutiger - Typefaces. The Complete Works*. Basel: Birkhäuser.
- Pacheco, J. (1998). *A Divina Arte Negra. O livro português. Séculos XV e XVI*. Lisboa: Vega.
- Pacheco, J. (2005). *O Typographo na Contemporaneidade do Designer Gráfico* (Tese de doutoramento, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa). Retirado de <http://hdl.handle.net/10451/6721>

- Pacheco, J. (2013). *As artes gráficas e a imprensa em Portugal (séculos XV–XIX). A arte das artes*. Lisboa: Instituto Superior Manuel Teixeira Gomes.
- Paterson, K. B., McGowan, V. A., & Jordan, T. R. (2013). Filtered text reveals adult age differences in reading: evidence from eye movements. *Psychology and Aging*, 28(2), 352–364. doi:10.1037/a0030350
- Patton, M. (2002). *Qualitative research and evaluation methods* (3ª ed.). Thousand Oaks: Sage Publications.
- Pedro, M. (1946). *Os Burros dos Tipógrafos, Os amores de Gutenberg, As Artes Gráficas*. Porto: Imprensa Moderna.
- Pedro, M. (1948). *Dicionário Técnico do Tipógrafo*. Porto: Imprensa Moderna.
- Peixoto, J. (1964–66). História do livro impresso em Portugal. In *Arquivo de bibliografia portuguesa*, ano 10–12, nºs 37–48, 1–26.
- Pelli, D. G., & Tillman, K. A. (2008). The uncrowded window of object recognition. *Nature Neuroscience*, 11(10), 1129–1135. doi:10.1038/nn.2187
- Pelli, D. G., Tillman, K. A., Freeman, J., Su, M., Berger, T. D., & Majaj, N. J. (2007). Crowding and eccentricity determine reading rate. *Journal of Vision*, 7(2). doi:10.1167/7.2.20
- Pereira, A. (2006). *Manuales de Escritura de los Siglos de Oro. Repertório crítico y analítico de obras manuscritas e impressas*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- Pflughaupt, L. (2007). *Letter by Letter: An Alphabetical Miscellany*. New York: Princeton Architectural Press.
- Phinney, T. (1997). *TrueType & PostScript Type 1: What's the Difference?*. Acedido a 30 setembro 2013. Retirado de <http://www.true-type-typography.com/articles/ttvst1.htm>
- Phinney, T. (2007, março 8). Do font pros really use FontLab or Fontographer? [Comentário em fórum de discussão *on-line*]. Retirado de <http://www.typophile.com/node/31998?page=1>
- Phinney, T. (2013, janeiro 15). Re: [ATypI] Fwd: Typewriter typefaces [Mensagem de lista de discussão eletrónica]. Retirado de <http://atypi.lists.textmatters.com/mailman/listinfo/members>
- Planche, J. (2007, outubro 10). Ricardo Santos – Interview [Post de Blogue Web]. Retirado de <http://www.typeforyou.org/2007/10/10/ricardo-santos-interview/>
- Pohlen, J. (2011). *Letter fountain: the anatomy of type*. Cologne: Taschen
- Ponot R. (1989). Classification typographique. *Communication et langages*. Nº81, 3ème trimestre 1989. pp. 40–54. doi : 10.3406/colan.1989.1115 [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan\\_0336-1500\\_1989\\_num\\_81\\_1\\_1115](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-1500_1989_num_81_1_1115)
- Poynor, R. (1992). American Gothic. *Eye*, 2(6), 64–67.
- Poynor, R. (2003). *No Más Normas, Diseño gráfico posmoderno* (G. Bohigas, Trad.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Preece, J., Rogers, Y., & Sharp, H. (2011). *Interaction Design: Beyond Human-Computer Interaction*. New York: John Wiley & Sons Ltd.
- Preston, K., Schwankl, H. P., & Tinker, M. A. (1932). The Effect of Variations in Color of Print and Background on Legibility. *The Journal of General Psychology*, 6, 459–461.
- Providência, F. (2003). Algo más que una hélice. In A. Calvera (Ed.), *Arte ¿? Diseño* (pp. 195–213). Barcelona: Gustavo Gili.
- Puckett, J. (2012). *What software do most type designers use? Dunwich Type Founders*. Acedido a 17 agosto, 2013. Retirado de <http://dunwichtype.com/information/type-design-faq/#whatapp>
- Quelhas, V. (2006). *Tipografia dinâmica: contributo para a compreensão da tipografia como expressão multimédia* (Dissertação de mestrado, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto). Retirado de <http://hdl.handle.net/10216/64189>

- Quelhas, V., Branco, V. (2011). Contributo para o desenvolvimento da tipografia digital em Portugal. In P. Amado, A. Veloso, O. Martins & N. Dias (Eds.), *II Encontro Nacional de Tipografia: Livro de Atas* (pp. 171-183). Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Quelhas, V., Branco, V., & Heitlinger, P. (2011). The languages of Typeface Design in Portugal. *Strategic Design Research Journal*, 4(2), 84-92. doi:10.4013/sdrj.2011.42.07
- Quental, J. (2009). *A ilustração enquanto processo e pensamento. Autoria e interpretação* (Tese de doutoramento, Universidade de Aveiro). Retirado de <http://hdl.handle.net/10773/3617>
- Rehe, R. (1974). *Typography: how to make it most legible*. Carmel, Indiana: Design Research International.
- Rehe, R. (2000). Legibility. In G. Swanson, *Graphic Design & Reading, explorations of an uneasy relationship* (pp. 96-109). New York: Alworth Press.
- Reichenstein, O. (2006, outubro 19). Web Design is 95% Typography [Post de Blogue Web]. Retirado de <http://ia.net/blog/the-web-is-all-about-typography-period/>
- Reis, J. (2008). Classificação estilística: na senda de um paradigma tipográfico. *Convergências – Revista de Investigação e Ensino das Artes*, 2. Acedido a 25 outubro, 2011. Retirado de <http://convergencias.esart.ipcb.pt/artigo.php?id=35>
- Reis, J. (2010). *Livros de provas*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- Reis, J. (2011). *Seis Alfabetos para Paul Klee*. Aveiro: Universidade de Aveiro, Museu da Cidade de Aveiro, Jorge dos Reis.
- Reis, J. (2013a). *Da epigrafia à caligrafia, da tipografia à poesia*. Castelo Branco: Instituto Politécnico de Castelo Branco
- Reis, J. (2013b). Entrevista realizada a Jorge dos Reis. Lisboa, 3 de julho de 2013. [Anexo D]
- Reynolds, L. (1988). Legibility of type. *Baseline*, 10, 26-29.
- Ribagorda, J. M. (2003). *Typógrafos.com* [site]. Mário Feliciano. Retirado de [http://www.tipografos.com/pdfs/p\\_s5/p\\_s5\\_1.pdf](http://www.tipografos.com/pdfs/p_s5/p_s5_1.pdf)
- Ribeiro, J. (1912). *A Imprensa Nacional de Lisboa, apontamentos e subsídios para a sua história, 1768-1912*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Riggs, T. (2014a, junho 30). The Adobe Originals Silver Anniversary Story: Expanding the Originals [Post de Blogue Web]. Retirado de <http://blog.typekit.com/2014/06/30/the-adobe-originals-silver-anniversary-story-expanding-the-originals/>
- Riggs, T. (2014b, julho 30). The Adobe Originals Silver Anniversary Story: How the Originals endured in an ever-changing industry [Post de Blogue Web]. Retirado de <http://blog.typekit.com/2014/07/30/the-adobe-originals-silver-anniversary-story-how-the-originals-endured-in-an-ever-changing-industry/>
- Riggs, T. (2014c, junho 12). The Adobe Originals Silver Anniversary Story: Stone, Slimbach, and Twombly launch the first Originals [Post de Blogue Web]. Retirado de <http://blog.typekit.com/2014/06/12/the-adobe-originals-silver-anniversary-story-stone-slimbach-and-twombly-launch-the-first-originals/>
- Rocha, C. (2005). *Projeto Tipográfico: análise e produção de fontes digitais* (3ª ed.). São Paulo: Edições Rosari.
- Rodrigues, S. (2012). *Desenho, Tipografia e Publicidade O Caso do Modernismo Português* (Tese de doutoramento, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa). Retirado de <http://hdl.handle.net/10451/7023>
- Ruder, E. (1961). La Univers en la tipografia. In A. Frutiger, *En torno a la tipografia* (pp. 60-61). Barcelona: Editorial Gustavo Gili
- Ruder, E. (1983). *Manual de diseño tipográfico/Manual de desenho tipográfico*. Barcelona: Gustavo Gili. (Obra original publicada em 1967)

- Ruggles, L. (1983). *Letterform Design Systems*. Stanford: Stanford University.
- Santana, F. (1976). *Documentos do Cartório da junta do comércio respeitantes a Lisboa* (vol. 1). Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- Santos, D. (2002). *Tipografia Digital: Elementos para uma Compreensão da Linguagem Digital e Multimédia* (Dissertação de mestrado). Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- Santos, D. (2007). *Anatomia da tipografia. Estruturação do tipo*. Acedido a 23 outubro, 2011. Retirado de [https://estudostipografia.files.wordpress.com/2007/10/et\\_anatomia.pdf](https://estudostipografia.files.wordpress.com/2007/10/et_anatomia.pdf)
- Santos, D. (2013). Entrevista realizada a Dino dos Santos. Leça da Palmeira, 9 de julho de 2013. [Anexo D]
- Santos, D. (2015). *A Letra Portuguesa*. Leça da Palmeira, Matosinhos: DStype Foundry.
- Santos, M. (2001). As condições técnicas e materiais da cópia de manuscritos na Idade Média. In J. Costa, Santa Cruz de Coimbra, *A Cultura Portuguesa aberta à Europa na Idade Média* (pp. 29–41). Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto.
- Santos, R. (2004). *Van Condensed* [espécime]. Lisboa: Vanarchiv.
- Santos, R. (2006). *Lisboa Humanist* [espécime]. Sweden: Fountain Type Foundry & Ricardo Santos.
- Santos, R. (2013). Entrevista realizada a Ricardo Santos. Lisboa, 2 de julho de 2013. [Anexo D]
- Satué, E. (2002). *El diseño gráfico - Desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza Editorial.
- Scaglione, J. (2012a). Motivaciones. In C. Henestrosa, L. Meseguer, & J. Scaglione, *Cómo crear tipografías. Del boceto a la pantalla* (pp. 11–25). Madrid: Tipo e Editorial.
- Scaglione, J. (2012b). Procesos y Métodos. In C. Henestrosa, L. Meseguer, & J. Scaglione, *Cómo crear tipografías. Del boceto a la pantalla* (pp. 40–61). Madrid: Tipo e Editorial.
- Scaglione, J. (2012c). Programa Tipográfico. In C. Henestrosa, L. Meseguer, & J. Scaglione, *Cómo crear tipografías. Del boceto a la pantalla* (pp. 92–105). Madrid: Tipo e Editorial.
- Scaglione, J. (2012d). Tipografia como Software. In C. Henestrosa, L. Meseguer, & J. Scaglione, *Cómo crear tipografías. Del boceto a la pantalla* (pp. 106–113). Madrid: Tipo e Editorial.
- Schwartz, C. (2009). Neutraface Slab. *Schwartzcoinc*. Acedido a 20 fevereiro, 2015. Retirado de <http://www.christianschwartz.com/neutraslab.shtml>
- Seddon, T. (2012). Type-Specific Resources. In J. Tselentis et al., *Typography Referenced: A Comprehensive Visual Guide to the Language, History, and Practice of Typography* (pp. 344–391). Beverly: Rockport Publishers.
- Seidman, I. (1998). *Interviewing as qualitative research: A guide for researchers in education and the social sciences* (2ª ed.). New York: Teachers College Press.
- Serrão, P. (2007, setembro 20). Rui Abreu – Entrevista [Post de Blogue Web]. Retirado de <http://www.typeforyou.org/rui-abreu-entrevista/>
- Serrão, V. (2007). Maniera, Mural Painting and Calligraphy: Giraldo Fernandez de Prado (c. 1530–1592). In L. U. Afonso & V. Serrão, *Out of the Stream: Studies in Medieval and Renaissance Mural Painting* (pp. 115–141). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Sesma, M. (2004). *TipoGrafismo*. Barcelona: Paidós.
- Sevcenko, M. (2012, maio 24). Type design enters the digital world. *DW.de*. Retirado de <http://www.dw.de/type-design-enters-the-digital-age/a-15907567>
- Shaikh, A. (2007). *Psychology of onscreen type: investigations regarding typeface personality, appropriateness, and impact on document perception* (PhD thesis, Wichita State University). Retirado de <http://hdl.handle.net/10057/1109>

- Shaikh, A. (2009). Know Your Typefaces! Semantic Differential Presentation of 40 Onscreen Typefaces. *Usability News*, 11(2). Retirado de <http://usabilitynews.org/know-your-typefaces-semantic-differential-presentation-of-40-onscreen-typefaces/>
- Silva, A. (2008). *Estratégias de Design Gráfico para a construção da legibilidade na iniciação à leitura: A cartilha maternal de João de Deus: um caso particular de pensamento gráfico* (Tese de doutoramento). Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto.
- Silva, F., & Farias, P. (2005). Um panorama das classificações tipográficas. *Estudos em Design*, 11(2), 67–81.
- Silva, I., & Aranha, B. (1858). *DICCIONARIO BIBLIOGRAPHICO PORTUGUEZ : ESTUDOS APLICÁVEIS A PORTUGAL E AO BRAZIL / INOCENCIO FRANCISCO DA SILVA*. Lisboa: Imprensa Nacional
- Silva, L. (1908). *Manual do Typographo*. Lisboa: Bibliotheca de Instrução Profissional.
- Silva, M. (1997a). *Rotunda, um semigótico redondo. Recriação de um antigo estilo de caracteres tipográficos organizados em duas fontes digitalizadas: Rotunda Normal e Especial [...]* [folheto-espécime], o N.º 2 da 2.ª Serie. Lisboa: Autor.
- Silva, M. (1997b). *Rotunda, um semigótico redondo. Recriação de um antigo estilo de letra*. Póvoa de Varzim: Câmara Municipal Póvoa de Varzim.
- Silva, M. (1998). *M. Andrade de Figueiredo* [folheto-espécime], o N.º 3 da 2.ª Serie. Lisboa: Autor.
- Silva, M. (2008). *A memória e o carácter – 500 anos de tipografia e caligrafia*. Lisboa: Autor. (última obra, ainda inédita)
- Silva, S. (2002). Pereira da Silva. Da letra nasce o livro. *Page*, 29, 34–41.
- Silverman, D. (2000). *Doing qualitative research: a practical guide*. Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Smeijers, F. (2003). *Type now*. London: Hyphen Press.
- Smeijers, F. (2011a). *Counterpunch: making type in the sixteenth century, designing typefaces now* (2nd ed.). London: Hyphen Press.
- Smeijers, F. (2011b). *FF Quadraat Pro Specimen*. Retirado de [http://issuu.com/fontfont/docs/ff\\_quadraat\\_specimen\\_2012](http://issuu.com/fontfont/docs/ff_quadraat_specimen_2012)
- Sousa, F. (1886). Da Typografia em Portugal. A Imprensa. *Revista Científica Literária e Artística*, 8, 58. Retirado de <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>
- Sousa, M. (2002). *Guia de tipos: Método para o uso das fontes de PC*. Acedido a 12 fevereiro, 2011. Retirado de [http://www.infoamerica.org/museo/pdf/guia\\_de\\_tipos01.pdf](http://www.infoamerica.org/museo/pdf/guia_de_tipos01.pdf)
- Sousa, M. (2005). *Calouste* [espécime]. Retirado de <http://armenotype.com/assets/pdf/Calouste.pdf>
- Sousa, M. (2007, março 6). Do font pros really use FontLab or Fontographer? [Comentário em fórum de discussão *on-line*]. Retirado de <http://www.typophile.com/node/31998>
- Sousa, M. (2013). Entrevista realizada a Miguel Sousa. San Jose, 9 de outubro de 2013. [Anexo D]
- Sousa, O. (1990). *Fred Kradolfer – A inovação Gráfica no Modernismo*. *Artes Plásticas*, 3, 40–43.
- Southward, J. (1898). *Modern printing: Section 1 The composing room*. London: Raithby, Lawrence & Co.
- Sowersby, K. (2007, março 5). Do font pros really use FontLab or Fontographer? [Comentário em fórum de discussão *on-line*]. Retirado de <http://www.typophile.com/node/31998>
- Spencer, H. (1969). *The visible world*. London: Lund Humphries.
- Spencer, H. (2004). *Pioneers of Modern Typography*. Hampshire: Lund Humphries. (Obra original publicada em 1969)
- Sperling, G. (1963). A model for visual memory tasks. *Human Factors*, 5, 19–31.
- Spiekermann, E. (1987). Post Mortem or how I once designed a typeface for Europe's biggest company. *Baseline*, 9, 6–9.



- Spiekermann, E. & Ginger, E. (1993). *Stop Stealing Sheep & Find Out How Type Works*. Mountain View, California: Adobe Press.
- Spiekermann, E. & Ginger, E. (2003). *Stop Stealing Sheep & Find Out How Type Works* (Second ed.). Berkeley, California: Adobe Press.
- Stanton, F.N., & Burt, H.E. (1935). The influence of surface and tint of paper on the speed of reading. *Journal of Applied Psychology*, 19, 683-693.
- Sturm, J. (2011). *On typographic superfamilies – investigating the history, nature and rationale of extended typeface families* (Master thesis, EINA Escola de Disseny i Art Barcelona, UAB Universitat Autònoma de Barcelona). Retirado de <http://juliasturm.de/OnSuperfamilies.pdf>
- Tam, K. (2002). *Calligraphic tendencies in the development of sanserif types in the twentieth century* (MA thesis, University of Reading). Retirado de <http://keithtam.net/documents/sanserif.pdf>
- Thibaudeau, F. (1924). Classification des caractères d'imprimerie. In F. Thibaudeau. *Manuel Français de Typographie Moderne* (pp. 37-109). Paris: Bureau de l'édition.
- Thomson, M. (2010). Reputations: Peter Bil'ak. *Eye*, 19(75). Retirado de <http://www.eyemagazine.com/feature/article/reputations-peter-bilak>
- Thurfjell, A. (n.d.). *Sueca – The DNA of Svenska Dagbladet*. Retirado de <http://at-d.net/portfolio/sueca-the-dna-of-svenska-dagbladet/>
- Tinker, M. (1944). Criteria for Determining the Readability of Type Faces. *Journal of Educational Psychology*, 35, 385-396.
- Tinker, M. (1965). *Bases for Effective Reading*. University of Minnesota.
- Tipograficamente. (2005, novembro 1). Entrevista # 1 – Ricardo Santos [Post de Blogue Web]. Retirado de [http://tipograficamente.blogspot.pt/2005\\_11\\_01\\_archive.html](http://tipograficamente.blogspot.pt/2005_11_01_archive.html)
- Tipograficamente. (2006a, julho 1). Entrevista # 5 // Dino dos Santos [Post de Blogue Web]. Retirado de <http://tipograficamente.blogspot.pt/2006/07/entrevista-5-dino-dos-santos.html>
- Tipograficamente. (2006b, janeiro 12). Entrevista com Hugo d'Alte [Post de Blogue Web]. Retirado de <http://tipograficamente.blogspot.pt/search?q=hugo+d%27alte>
- Tracy, W. (1971). Type design classification. *Visible Language*, 5(1), 39-66.
- Tracy, W. (1986). *Letters of Credit: A view of type design*. Boston: David R. Godine, Publisher.
- Tschichold, J. (1970). Of what value is tradition in type design? In J. Dreyfus & R. Murat, *Typographic Opportunities in the Computer Age* (pp. 52-55). Praga: Typografia.
- Tschichold, J. (1998). *The New Typography* (R. McLean, Trad.). Berkeley: University of California Press (Original publicado em 1928)
- Twardoch, A. (2007, março 10). Do font pros really use FontLab or Fontographer? [Comentário em fórum de discussão *on-line*]. Retirado de <http://www.typophile.com/node/31998?page=1>
- TwoPoints.Net. (2011). *I Love DIN* (Vol. 4). Hong Kong: Victionary.
- Twyman, M. (1999). *The British Library Guide to Printing: History and Techniques*. Toronto: University of Toronto Press
- Typographica. (2005). Our Favorite Typefaces of 2004. *Typographica*. Acedido a 22 janeiro, 2015. Retirado de <http://typographica.org/on-typography/our-favorite-typefaces-of-2004/>
- Underware. (n.d.). type basics. *Typeworkshop.com*. Acedido a 26 março 2014. Retirado de <http://www.typeworkshop.com/index.php?id1=type-basics&id2=&id3=&id4=&id5=&idpic=03#pictloader>
- Unger, G. (2007). *While you're reading*. New York: Mark Batty Publisher.
- Updike, D. (1922). *Printing types*. Cambridge, MA: Harvard University Press.



- UX for the masses (2010, junho 30). *Getting all emotional with BERT*. Consultado em maio 1, 2016. Retirado de <http://www.uxforthemasses.com/bert/>
- Vanderlans, R. (1990). Interview with Zuzana Licko. *Emigre Fonts*. Acedido a 23 dezembro, 2012. Retirado de <http://www.emigre.com/Licko3.php> (Entrevista original publicada na revista *Emigre*, 15)
- Vargas, F. (2005). *MelloSans* (Dissertação de licenciatura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo). Retirado de [http://www.fermello.org/mellosans\\_english.pdf](http://www.fermello.org/mellosans_english.pdf)
- Vilela, A. (1976). *Prontuário de Artes Gráficas*. Braga: Editora Pax.
- Vilela, A. (1978). *Cartilha de artes gráficas: Apontamentos histórico-técnicos e teórico-práticos de todas as indústrias gráficas desde os séculos XV a XX*. Braga: Editora Pax.
- Villafranca, J. (2012). *Typo Latino*. Barcelona: Index Books.
- Village. (2010). *Rongel* [espécime]. Retirado de <http://vllg.com/feliciano/rongel/specimen>
- Villeneuve, J. (1732). *Primeira origem da arte de imprimir, dada à luz pelo primeiros caracteres*. Lisboa Occidental: Officina de Joseph Antonio da Sylva.
- Vinne, T. D. (1900). *Plain Printing Types*. New York: The Century Co.
- Viterbo, S. (1902, dezembro 5). A Calligraphia em Portugal. *Diário de Notícias*, p. 2.
- Viterbo, S. (1916). *Calígrafos e Iluminadores Portugueses. Ensaio Histórico-Bibliográfico*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Vox, M. (1954). *Nouvelle classification des caractères*. Paris: Ecole Estienne.
- Warde, B. (1935). *Typefaces, old and new. The Library* (fourth series), XVI(2), 121–143.
- Warde, B. (1995). The Crystal Goblet or Printing Should be Invisible. In R. McLean (Ed.), *Typographers on Type* (pp. 73–77). London: W. W. Norton & Company. (Obra original publicada em 1932)
- Wardle, T. (2009, junho 16). Most of the important foundries are supporting #webfont [Post de Blogue Web]. Retirado de <http://blog.typegirl.com/post/142912558/most-of-the-important-foundries-are-supporting>
- Watts, L., & Nisbet, J. (1974). *Legibility in children's books: a review of research*. Windsor: NFER Publishing Company, Ltd.
- Weidemann, K. (1985). Biblica – designing a new typeface for the Bible. *Baseline*, 6, 7–11.
- Weingart, W. (2000). *Weingart: Typography – My Way to Typography*. Baden: Lars Müller Publishers.
- White, A. (2005). *Thinking in Type: The practical philosophy of typography*. New York: Allworth Press.
- Willen, B., & Strals, N. (2009). *Lettering and type*. New York: Princeton Architectural Press.
- Zapf, H. (n.d.). *The Lifestory of Hermann Zapf*. Retirado de <http://download.linotype.com/free/howtouse/ZapfBiography.pdf>
- Zukov, M. (2011, fevereiro 4). Re: [ATypI] unusual font [Mensagem de lista de discussão eletrônica]. Retirado de <http://atypi.lists.textmatters.com/mailman/listinfo/members>

## Anexos

Esta secção, encontra-se em suporte digital, anexa à tese, e apresenta os anexos referidos no corpo do documento:

**Anexo A** · Entrevistas totais com os designers de tipos

**Anexo B** · Listagem de referências totais obtidas da análise de conteúdo às entrevistas

**Anexo C** · Guião do questionário plataforma

**Anexo D** · Repositório tipográfico: base de dados dos designers seleccionados

**Anexo A** · Entrevistas totais com os designers de tipos

Entrevista a **Dino dos Santos**.

Leça da Palmeira. 09.07.2013

**1. Como surgiu o teu interesse pela tipografia? Com quem aprendeste?**

Eu comecei a desenhar tipos de letra, provavelmente, em 1992-93 e... isto pode parecer muito mal, mas sou um autodidata, não é? Portanto, ninguém me ensinou a desenhar tipos de letra, foi tentativa erro, tentativa erro. Muitos mais erros do que tentativas (risos). Mas aqui a lógica do impulso para que isso acontecesse tem a ver com a realidade do design gráfico português no início dos anos 90. E essa realidade, enfim... se para umas pessoas era castradora, para mim, tentei encarar isso como uma circunstância e, no fundo, tentar perceber até que ponto é que, dentro dessas limitações, era possível desenvolver alguma coisa. Isto para localizar: estamos a falar de quando eu andava na faculdade, surgimento dos primeiros Mac's em Portugal, na altura LC's, alguns Quadras, mas todos com um máximo de oito, dez tipos de letra. Uma *Helvetica*, uma *Zapf Dingbat*, uma *Chicago*, uma *Palatino*... Que mais? Uma *New York*, que era também um tipo de letra que existia... De facto, aquilo que acontece é que não havia muitos tipos de letra. Aquilo que acontecia é que quando nós recebíamos um *briefing* para desenvolver um trabalho qualquer dentro da faculdade como, por exemplo, um cartaz para o Fantasporto, aquilo que nós iríamos fazer era uma boa ilustração ou arranjar uma forma de fazer uma fotografia para podermos utilizar no cartaz. Perdíamos esse tempo todo a pesquisar, a compor as coisas para fazer uma fotografia, a perder horas a fazer uma ilustração e depois os tipos de letra resumiam-se àqueles oito que existiam no computador. Para mim, isso não era viável e, portanto, se eu me predispunha a perder tempo para fazer uma ilustração ou fazer uma fotografia, então eu tinha que me predispor a perder tempo para desenhar umas letras, quaisquer que elas fossem, que me permitissem que as diferenças entre o meu trabalho e os trabalhos dos meus colegas fossem visíveis de uma ponta à outra: à imagem, ao conceito e à tipografia

também. E, portanto, as coisas começaram por aí, começaram por uma necessidade de colmar um problema existente na altura para o qual não havia grande tipo de solução, a menos que fosse utilizar letras de decalque, que tinham o problema lógico do erro, a Mecanorma, a Decadry, Letraset. Ainda assim, não tínhamos escalas, não tínhamos todos os tamanhos que pretendíamos e, portanto, havia ali problemas que continuavam a persistir. Assim, os primeiros tipos de letra foram tipos de letra completamente simples, muito impulsionados pelos trabalhos que nós víamos em revistas. As revistas que eu via na altura eram a *The Face* e a *Arena*, ambas desenhadas por Neville Brody. Achávamos que tínhamos uma certa legitimidade de nos apropriarmos de alguns sistemas geométricos mais ou menos contundentes, que eram utilizados nesses tipos de letra que o próprio Brody desenhava para essas revistas. A partir daí começava a desenvolver coisas um pouquinho diferentes, mas que fossem suficientemente interessantes.

**Ao nível de aprendizagem, para balizar aqui um bocadinho, as escolas por onde tu passaste foram: a ESAD em 1994; Belas Artes em 2002, com o Mestrado; lecionaste na na ESAD de 1996 a 2011 e desde 2012 colaboras com as Belas Artes.** Sim e, em princípio, agora vou começar a colaborar com a FLAG, em Lisboa.

**2. Quais as influências mais significativas (designers; movimentos artísticos; publicações; viagens; exposições; conferências) que consideras ter incorporado no teu trabalho?**

Numa primeira fase, as influências não eram muitas. Na fase mais embrionária do meu trabalho, de 94 a 96 – porque depois faço um interregno – é o fim de uma certa pós-modernidade gráfica expressa claramente nos trabalhos de Neville Brody, até após Cabaret Voltaire, todos esses géneros de trabalho que era apetitoso, muito interessante. De livros que tenham sido absolutamente fundamentais para mim, destaco claramente o *Typography Now* – primeiro volume, o *The Graphic Edge*, ambos editados pelo Rick Poynor, que já na altura tinha começado a editar a revista

*Eye*, salvo erro. E depois também outros trabalhos... O trabalho tipográfico não era fácil, o trabalho tipográfico era difícil. Hoje parece-me um pouco mais facilitado pelos instrumentos serem mais simples de atuar sobre eles. Na altura não era tão fácil e também não era tão fácil porque não havia escola nenhuma. Nós não tínhamos o mínimo conhecimento e isso também contribui com alguma dificuldade, mas a tentativa de ultrapassar essas dificuldades levou a uma paixão tremenda pelos trabalhos do David Carson. A aquisição do *The end of print* permitiu ter o melhor de dois mundos. Primeiro fazer um trabalho que era espetacularmente visível e depois fazê-lo espetacularmente rápido porque o trabalho era mesmo rápido! Quanto mais lixo fossem as fontes, melhor seria esse trabalho.

**Todo o espírito grunge, não é?**

Todo o espírito *grunge*, exatamente. E, por exemplo, eu recordo-me que fiz um tipo de letra com o qual concorri a um concurso da Garage Fonts em 1996. Eles fizeram um concurso e eu concorri com uma fonte chamada *Trash paper type*. No fundo, era uma *Helvetica* vista do interior de uma bola de papel a ser amarrotada. Foi a minha primeira experiência com *multiple masters* e era uma experiência extremamente embrionária. Na altura não era possível fazer muito mais. Parte desde uma *Helvetica* até uma destruição absolutamente completa do tipo de letra e aquilo tinha, salvo erro, quarenta passos... já na altura eram quarenta fontes que partiam de uma *Helvetica* e depois começavam todas a degradar-se. Mas isso tem a ver também com o espírito da época, com o aparecimento das primeiras fontes *random*, a *Beowolf* do Just van Rossum e do Erik van Blockland, com todo o entusiasmo em torno da tecnologia, com o modo como nós íamos podendo fazer as coisas de forma relativamente rápidas e aceleradas, isso parecia-me interessante.

**Portanto, isso numa fase inicial, como tu dizias. Depois consideras que essas influências foram alteradas ao longo dos tempos?**

As influências são alteradas pela responsabilidade do trabalho. As influências são alteradas também pelo intervalo de tempo no qual eu fui dese-

nhando uma série de tipos de letra, muitos mais dos que tens aí na lista, que nunca publiquei, não havia a mínima hipótese de publicar. Eu recordo-me que a minha primeira página da internet, salvo erro, é datada de 97. Não havia também muito acesso à internet em Portugal muito antes disso e, portanto, não havia um pouco o esmo-recimento do ato do desenho tipográfico pela completa desconsideração e sentir que, de facto, o desenho tipográfico não afetava assim tanto o design gráfico da generalidade das pessoas. Adicionando a isso todas as circunstâncias, enfim, familiares, de opções que se tomam na própria vida, levaram-me a um hiato até, salvo erro, 2001, no qual desenhando alguns tipos de letra – porque nunca deixei de o fazer –, fazia-o sem qualquer conceção, ou seja, com qualquer tipo de propósito de mercado, etc. Isto significa que, em 2001, quando eu decido retomar não a 100%, mas quase a 100% a atividade de *type designer*, o mundo configurava-se de uma forma completamente distinta. Em 2004, quando o *type design* passa a ser, definitivamente, 100% de todo o trabalho que nós fazíamos, o mundo configura-se novamente. Há toda uma série de reconfigurações. Portanto, as minhas influências desde então passam a ser completamente distintas, estamos a falar de Brody, de Carson, que não são exatamente designers tipográficos, para designers tipográficos na verdadeira aceção da palavra, nomeadamente o Matthew Carter e o Gerard Unger. Estamos a falar de designers tipográficos com o volume, com a carga de trabalhos e com toda a sapiência que possuem e, portanto, há aqui também uma discrepância clara entre os interesses iniciais e outros interesses.

**Tinha aqui colocado as caligrafias portuguesa e italiana nos séculos XVIII e XIX como influências, principalmente no teu trabalho, no desenvolvimento que fizeste de pesquisa e recolha...**

**Queres falar um bocadinho sobre isso?**

Por vezes uma pessoa chega a um determinado ponto em que decide que quer fazer alguma coisa que ninguém fez. Uma pessoa começa a olhar para os franceses e já estava tudo feito dos franceses; começa a olhar para os alemães, os

alemães já tinham feito tudo; começa a olhar para os ingleses e os ingleses já tinham visto, revisto e «trevisto» o Eric Gill e o Edward Johnson milhentas vezes; os americanos estavam a fazer a mesma coisa com o [William Addison] Dwiggins e toda a gente fazia o mesmo. O Mário Feliciano, por exemplo, tinha feito a mesma coisa com os espanhóis, com a grande generalidade da tipografia espanhola, não sobrava muita coisa, não é? Comecei a fazer alguma investigação sobre aquilo que seria a tipografia em Portugal. A tipografia, em Portugal, enfim... nunca teve uma visibilidade internacional muito grande e então pareceu-me interessante, até por uma certa paixão estilística, debruçar-me um pouquinho mais sobre a caligrafia portuguesa. E foi isso que comecei a fazer, ou seja, comecei a ler sobre tipografia, sobre os italianos, de facto, do século XVI e do século XVII e, depois, sobre a caligrafia portuguesa sobretudo do século XVIII e do século XIX, nas quais venho a fazer dois *revivals*: a *Andrade*, numa primeira fase, que na altura ganhou o Creative Review, e depois a *Ventura*, que ganhou o TDC.

**Pelo meio ainda tens a *Pluma*...**

Exatamente, a *Pluma* é uma primeira abordagem a um «proto-*OpenType*». A *Pluma* é uma primeira abordagem, a *Pluma* I, II, III, é um tipo de letra em que ainda hei-de pegar novamente, redesenhá-lo todo e metê-lo todo num único tipo de letra para ver se ele se comporta devidamente.

**Tinha aqui duas viagens, ao Chipre e à Tunísia.**

**Da viagem ao Chipre, li numa entrevista que te levou a repensar e a olhar de uma forma diferente para os caracteres gregos e que a viagem à Tunísia te levou a desenhar a *Cartago*. Essas viagens foram fundamentais...**

Sim, essas viagens são fundamentais. São fundamentais porque, no fundo... quem acha que vendo qualquer letra romana aqui num monumento português viu definitivamente letras romanas está completamente equivocado. O talento dos romanos em Cartago – e estamos a falar de uma das grandes cidades-estado do império romano –, em Alexandria ou em Roma, é inacreditavelmente superior àquele que alguma vez tenha estado aqui na Península Ibérica. É uma opinião,

mas... vale o que vale. E, portanto, a delicadeza, a capacidade, só depois de lá estar é que uma pessoa compreende verdadeiramente o valor de uma trajana, de uma quadrata romana. Ao olhar para aquilo, percebe-se a relação que existe entre aquele O muito bem estruturado e aquele H, o esforço e a dedicação necessários para implementar aquilo num bloco de mármore do mais belíssimo que existe. Desde a escolha dos materiais, completamente branquinho, tudo isso foi verdadeiramente importante. No Chipre... o Chipre foi para poder fazer uma volta e, se reparares, aquilo que acontece é que, desde que eu fui ao Chipre, comecei a desenhar, por vezes, versões gregas de algumas das fontes que nós tínhamos, nomeadamente da *Andrade*. A *Andrade* já existia. Eu vou ao Chipre e lanço, passados uns tempos, a *Andrade Pro*, que já tinha caracteres gregos. Depois lanço a *Priva*, a *Priva* tinha caracteres gregos e caracteres cirílicos. Ir ao Chipre permitiu-me compreender também a lógica, a dinâmica que tinha sido estruturada do ponto de vista religioso pelo império bizantino e o modo como a disseminação da ideologia do império bizantino tinha prevalecido desde o mediterrâneo até bem ao norte. A São Petersburgo, a outras zonas como a Ucrânia e a Bulgária, deixando, nesse caminho, um rasto de um novo sistema de escrita. Depois, de facto, quando comparámos, reparámos que tem algumas coisas a ver com o cirílico também. Agora desenhamos cirílicos com alguma frequência. **E conferências neste período que tenham sido influentes? Tinha apontado aqui a ATypI em 2006 como um possível marco de visibilidade para o teu trabalho...**

A ATypI foi um ponto charneira, foi um ponto de viragem fundamental no trabalho da DStype, não somente como visibilidade do meu trabalho – ou seja, pela primeira vez tive a oportunidade de apresentar um trabalho para um público mais diversificado e especialista na matéria e, pelos vistos, com bom resultado –, mas pelo conjunto de conferências e por ter visto que havia pessoas que eram mesmo muito, mas muito mais interessantes do que eu e que tinham um trabalho mesmo muito mais interessante do que o meu.



A ATypI atua como charneira, como ponto de viragem de um trabalho mais de livro e de *display* para um trabalho mais de jornal. Claramente, uma das mais inspiradoras conferências foi do Mark Porter sobre design de jornais e eu achei aquilo absolutamente fascinante... absolutamente fascinante. Apercebi-me claramente da imensa dificuldade de o fazer e de pensar para comigo «Isto é mesmo difícil, é mesmo isto que eu quero fazer, é mesmo isto, é meeeeeesmo por aqui que eu vou.» e repara que a *Leitura* aparece logo no início de 2007. Eu apresentei a *Leitura*, e tu viste porque estávamos lá em Copenhaga em 2007. Foi a primeira aparição pública da *Leitura*, até então ainda não tinha sido utilizada em jornal rigorosamente nenhum. Desde então, já foi utilizada em dezenas e dezenas de jornais. Foi interessante, porque às vezes as influências não têm a ver com nenhum trabalho específico que tenha visto, mas sim com uma temática que, para mim, me parecia distante. Houve ali um *click* e decidi «Não... vou ter que fazer isto também.».

**Eu recordo-me também de teres lançado o teu primeiro catálogo de tipos na ATypI em 2006. Foi também importante para algum *feedback*?**

Sim, foi muito importante porque tive um maior *feedback*. Muito embora aí tenha sido mais o reconhecimento dos pares... É evidente que eu não ia vender nenhum tipo de letra às pessoas que lá estavam, não era esse o objetivo. O objetivo era só dizer assim «Oiçam, existe alguma coisa!». O Mário Feliciano já dizia isso em algumas publicidades que fazia na *Dot Dot Dot*, que existe tipografia para além dos Pirenéus. Eu, é mais, tipografia para além de Vilar Formoso (risos). Ou seja, existia tipografia deste lado também, nós podíamos fazer umas coisas engraçadas e jogar com o facto de não termos a mínima tradição para nos libertarmos desse peso e dizermos que fazemos o que nos apetece.

**Antes desta conferência, queres destacar outra que tenha sido importante? Há pouco falámos sobre a *Ícograda 95*...\***

Sim, mas eu não fui à *Ícograda*, eu participei na *Ícograda*, numa exposição em 95 que era «O fax e a mensagem». Desenhei um tipo de letra completamente ridículo, chamado *Perfeita*. Decidi juntar

os cinco tipos de letra que, na altura, considerava mais perfeitos. Parti-os todos aos bocadinhos e juntei-os todos num tipo de letra. No fundo, o objetivo era comprovar que a perfeição não era um conjunto de coisas perfeitas. Era esse o objetivo. E, no fundo, repara: 95 Fax. Se eu soubesse que o fax já estava para ser enterrado nessa altura...! (risos) Mas eu fiz uma alteração. Pensei logo no *The medium is the message* do Marshall McLuhan. Então utilizei antes «o fax é a massagem», o fax era a massagem visual que iria ali ocorrer num conjunto de três painéis. E eram painéis mesmo muito agressivos, com uns tipos de letra muito estranhos. Enfim, uma coisa assim muito... na altura fazia todo o sentido... Agora, olhando... faz o sentido que faz! Faz um sentido relativo! (sorriso)

**3. Como situas o teu percurso profissional entre 1990 e 2010? Quais as principais áreas e mercados com que trabalhaste/trabalhas?**

**Tinhas referido que no início eram situações talvez mais experimentais, depois houve uma alteração grande com uma certa pesquisa histórica e uma ligação à caligrafia para avançar um bocado para o mercado editorial.**

Exatamente.

**Que penso que é ainda onde, hoje em dia, situas mais o teu trabalho...**

Hoje em dia, o grande núcleo é o mercado editorial, claramente. É sobretudo para aí que nós trabalhamos, é esse o foco. Não digo a 100%, porque não é verdade, mas é esse um dos grandes focos da DStype. No fundo, foi uma tentativa de mercado, de encontrar um nicho dentro de um nicho. E um nicho com uma exigência muito grande que nos exige também um esforço muito grande. E depois é devidamente recompensado. Quando estamos a fazer um trabalho e esse trabalho é utilizado, por exemplo, pelo *New York Times*, nós estamos a falar de 1 600 000 pessoas que, provavelmente, nem sequer pensam nisso logicamente, mas vão ler os teus tipos de letra num fim de semana. Que é uma coisa que tu nunca imaginaste... É o mais próximo que uma pessoa pode estar de uma *rock star* a dar um concerto no Wembley, não é?! É o mais acima que se consegue atingir, saber

que com a quantidade de jornais para os quais nós, felizmente, já trabalhamos, são milhões e milhões de pessoas que, diariamente, leem coisas que surgem com os nossos tipos de letra, embora não o saibam... E isso também é uma coisa muito boa, porque é bom que não o saibam... o que importa são as notícias, o que importa é o jornal. O tipo de letra está lá como uma peça, uma parte da engrenagem que faz tudo funcionar, mas que nós não vemos. É um pouco como um relógio. Num relógio nós olhamos para os ponteiros, queremos que eles estejam a funcionar, mas não temos que saber como é que aquilo funciona por dentro... deixamos isso para o relojoeiro! Nós só queremos que as horas sejam absolutamente certas. O que é que é preciso para isso acontecer? Nós não fazemos ideia. A tipografia num jornal atua muito dessa forma. As pessoas sentam-se a uma mesa num café, abrem um jornal, desfolham-no quando ele muda de tipos de letra e, subitamente, dizem «Parece-me mais agradável!». Não fazem a mínima ideia porquê... Fico satisfeito na mesma.

#### **4. Quais os projetos que destacarias do teu percurso profissional?**

A *Andrade*, a *Ventura* e a *Estilo*. A *Estilo* foi um tipo de letra fundamental, porque foi aquele que nos deu um grande impulso do ponto de vista do mercado. Foi um tipo de letra que demorou muito pouco tempo a desenhar e que ainda hoje é vendido todos os dias, passados já uns oito anos desde o seu lançamento. Para mim é interessante. Depois os tipos de letra que desenhámos para o *New York Times* são fundamentais. A *Nyte*. Os tipos de letra que nós desenhámos para o *Voz de Galicia* são fundamentais porque são tipos que nos colocam no patamar onde nós queríamos definitivamente estar, a mostrar trabalho como nós queríamos mostrar. É evidente que depois nós desenhámos tipos de letra para diversos jornais, por exemplo, para o *La Tercera*, para o *La Nación*... há dois anos fizemos a mesma coisa. São tipos de letra de grande fôlego, mesmo muito densos, mas que permitiram que os jornais tivessem uma estrutura muito delicada, muito uniforme. E eu achei isso bastante interessante.

#### **5. O que te levou a desenvolver o tipo *Andrade*?**

Primeiro, começa num erro. Eu andava a fazer pesquisa sobre caligrafia portuguesa. Não conhecia nada sobre caligrafia portuguesa, não havia também de facto muita gente que conhecesse muita coisa sobre caligrafia portuguesa e eu fui ter a um livro de um autor americano onde vi, pela primeira vez, uma estampa do *Andrade*, do Manuel de Andrade de Figueiredo. Nesse livro estava nomeado como M. S. Andrade, ou seja, não sabia o nome do senhor todo e o nome do autor estava completamente errado. Mas quando eu vi aquilo, quando percebi que aquilo era português, havia coisas ali que eu considerava definitivamente fenomenais. A principal delas era a letra g, que nunca foi assim nada que me tenha apaixonado em demasia, mas aquela letra g produzia um efeito absolutamente fenomenal. E disse «Eu nunca vi um g destes. É a primeira vez que eu estou a olhar para este g e acho fabuloso!».

#### **Parece quase uma ligatura de um O com um 8.**

Exatamente! Achei aquilo absolutamente genial e disse assim «Eu gostava de fazer um tipo de letra baseado nisto.», só que eu não sabia quem era o autor. Portanto, a partir desse erro eu fui eliminando fatores de erro, em procuras no Google, até conseguir chegar, de facto, a umas estampas da Biblioteca Nacional. Isto estava quase tudo na secção de Reservados, mas ainda assim consegui obter uma ou duas estampas que me permitiram ver como é que aquilo era.

#### **Foste mesmo à Biblioteca ou estás a falar do repositório *on-line* da Biblioteca Nacional?**

Não, *on-line*, exatamente. E depois foi pegar nisto e interpolá-la, dar um pouquinho de maior resolução, mas artificial, e desenhar a *Phuma*, que surge primeiro. Só depois é que vem a *Andrade* e, portanto, foi um trabalho de esforço e eu reconheço nesse trabalho uma grande dose de esforço. Foi, provavelmente, dos primeiros trabalhos onde eu tive de fazer um esforço. Agora já não tenho que fazer tanto esforço... já consigo perceber melhor quais são as características da caligrafia portuguesa, as características da caligrafia espanhola, até através do *Andrade* também.

Felizmente tenho uma estrutura agora que já me

permite, em qualquer situação, comprar o livro, o original e não precisar de ir à Biblioteca (sorrisos). Do ponto de vista do desenho nunca tinha visto nada desse género. Havia uma interpretação do Richard Lipton, acho eu, da *Bickham*, havia uma grandessíssima fonte, a *Snell Roundhand*, do Matthew Carter, mas as coisas não estavam muito focalizadas em caligrafia e, portanto, eu achei que nessa altura era uma lufada de ar fresco enviar cá para fora algumas coisas de caligrafia. Foi uma tentativa, um tiro no escuro. Resultou.

**Lembro-me de ler também, talvez na entrevista ao MyFonts, que o lançamento da *Estilo* foi um ponto importante no teu percurso para te estabeleceres a 100% no type design. Estou correto, não?**  
Sim, sim. Porquê? Isto tem uma explicação muito simples. Eu tinha um ateliê de design, no qual eu era sócio e...

**Esse ateliê durou aproximadamente...?**

Esse ateliê, a Designatpt, foi de 2000/2001 até final de 2003. E depois, no fundo, aquilo que acontece é que no final de 2003, início de 2004, decido que definitivamente vou só desenhar tipos de letra. Ao fim de algum tempo lanço a *Estilo* que permitiu, definitivamente, o conforto financeiro. Não imaginava que um tipo de letra, salvo erro, de 17 dólares ou qualquer coisa, pudesse alguma vez permitir o sucesso financeiro. De facto resultou.

**No caso da *Andrade* depreendo que a origem do nome do tipo esteja no calígrafo. No caso da *Estilo*... a origem do nome?**

Chama-se *Estilo* porque decidi fazer um tipo de letra *Art Deco*. Achei que o *Art Deco* tinha muito estilo. Sempre tentei fazer associações que fossem o mais simples possíveis utilizando, o mais frequentemente possível, em tipos de letra meus, nomes portugueses que conseguissem ser pronunciáveis no estrangeiro.

**Essa é uma preocupação que, curiosamente, também foi observada pelo Rui Abreu.**

**E, relativamente ao tipo *Nyte*? Surge de uma encomenda...**

Sim, nesse caso resultou de uma encomenda e é muito simples. O *New York Times* decidiu que ia passar a fazer um redesenho e ia utilizar um tipo de letra que nós já tínhamos desenhado em 2005,

que era a *Esta*. Então eles queriam utilizar aquele tipo de letra e eu achei que não deveriam fazê-lo, porque já estávamos, salvo erro, em 2009. A *Esta* já tinha quatro anos e algumas características de *OpenType* tinham sido depreciadas, outras estavam para ser depreciadas, pelo que se percebia que iria ser a evolução tipográfica. Decidi que, se era preciso mexer num tipo de letra, mexer na sua própria estrutura, então mais valia começarmos por um esqueleto muito simples dessa mesma fonte, levá-la só ao seu esqueleto e, depois, partir para um desenho. Foi assim que foi feito. No fundo, eles queriam utilizar um determinado tipo de letra. Na altura, a *Lyon* do Kai Bernau e da Susana Carvalho e aquilo que eles disseram foi «Nós temos este tipo de letra e depois temos o teu. No teu, os finos são mais grossos que os finos da *Lyon* e os teus grossos são mais finos do que os grossos da *Lyon*. Nós queríamos que as coisas ficassem uniformizadas, para termos uma paleta mais uniforme». Só isso, mais nada. Não era para copiar rigorosamente nada, não havia esse interesse. Havia só uma tentativa de perceber como é que eles iam poder utilizar aquilo na própria revista. Esse foi o *briefing* que me foi dado. Começámos a fazer meia dúzia de caracteres, a avançar por aí... e foi um trabalho importantíssimo. Depois ainda fizemos a versão condensada da *Nyte*, a *Nyte Condensed*, que continua a ser utilizada no *New York Times* e com o qual nós temos todo o prazer de a ver logicamente! Estamos a falar de um... nunca na minha ideia eu alguma vez poderia vir a trabalhar para um jornal como o *New York Times*...

**Aqui a origem do nome do tipo é *New York Times*...?**

*Esta*. Ou seja, a fonte chamava-se *Esta* – estás a ver como sou muito complexo nos nomes que dou às fontes (sorrisos) – e não sabia que nome lhe havia de dar. «Que nome é que dou a esta? *Esta!*», foi um pouco assim. Então depois quando o *New York Times* decidiu que queria usar a *Esta* eu disse «Porque não *Nyte*? *New York Times Esta*...». É engraçado porque é pronunciado como se fosse noite, mas depois não se lê da mesma forma. E pronto, pareceu-me interessante. Como diria o Oscar Wilde «As coisas são simples, nós é que

somos complicados.», temos a tentação de complicar coisas que são simples.

#### **6. Descreve-me o teu processo de trabalho.**

É relativamente simples. Primeiro, quase tudo começa num processo manual, mas o processo manual, o desenho, é única e exclusivamente um modo de compreender toda a morfologia da tipografia, ou seja, não é... nunca passa do desenho para a digitalização, clara, objetiva, do desenho. O desenho é só um instrumento de pensamento, uma ferramenta de pensamento, ou seja, ele vai-me permitir concetualizar exatamente aquilo que vai ser o tipo de letra. Depois disso começamos sempre pela letra a. O a minúsculo é fundamental. É fundamental porque ele vai dar-nos pistas para diversas coisas. Primeiro, vai ter relação entre hastes verticais com curvas, dois tipos de terminações completamente distintas – uma terminação na cabeça da letra a e uma terminação na cauda da letra a – e depois vai-me permitir compreender a relação proporcional que vou estabelecer entre os espaços positivos e os espaços negativos, ou seja, aquilo que é o espaço a cheio e o espaço vazio. Portanto, essa letra é excelente a esse nível. Depois, é provavelmente a letra mais utilizada em cerca de quarenta e oito alfabetos distintos, portanto, quarenta e oito idiomas utilizam essa letra como letra primordial. É aquela que vai ser mais vezes repetida ao longo de um texto, logo, na minha opinião, é uma letra chave. Se nós conseguirmos desenhar essa letra e depois daí avançarmos para uma série de outras letras, vamos conseguir resolver, em grande parte, o problema que nos propusermos resolver. O problema que nós temos que resolver posteriormente é como é que passamos para o desenho das outras letras a partir do a. Eu costumo dizer que nós desenhamos o n, o a, o v, o e e o s – «naves». «Naves» permite-nos ter uma ideia concreta de qual é o aspeto geral do tipo de letra. O s é uma das letras mais complicadas de desenhar porque ela sobrevive à custa de uma espinha que faz curva e contracurva e, por si só, implementa um ritmo muito forte. O e estamos a falar de uma letra... eu, por exemplo, não desenho o o porque

o o em princípio, quer seja de modulação vertical ou modulação oblíqua ele vai, de uma forma ou de outra, ser mais ou menos constituído por duas partes iguais. O e permite-me compreender a partir do a qual vai ser também a sua relação positivo/negativo e perceber bem que morfologia é que vai ter a letra c e a letra o. O m é uma letra fundamental, porque é provavelmente a letra que mais implicações vai ter sobre o alfabeto. Vai ter sobre o n, sobre o u, sobre o h, sobre o i, sobre o l e depois vai determinar todas as linhas ascendentes, da letra b da letra d, da letra k e vai também ter implicações sobre as descendentes. Depois é importantíssimo desenhar uma letra diagonal, uma letra oblíqua. O v, por defeito, é uma letra que não tem acentos e, portanto, eu podia optar por desenhar um w ou um y e depois desenhar um v, mas prefiro desenhar o v porque é uma letra mais sintética. Como estrutura, substituíu a letra u há muito tempo. É uma letra muito mais vincada, muito mais importante numa grande diversidade de alfabetos e, portanto, começo por desenhá-la. Basicamente, é esta a metodologia. Depois nós passamos imediatamente para a digitalização do produto, hierarquização de escalas, relação entre altura de x com os ascendentes, com as descendentes. Tudo vai depender do modo como nós decidimos trabalhar e qual o destino final do tipo de letra. Se é um tipo de letra para livro, tem uma clivagem maior entre aquilo que é a relação proporcional entre ascendentes, descendentes e altura de x, para que as coisas se notem de uma forma muito mais concreta. Se for um tipo de letra para jornal tem uma relação muito menor, muito menos vincada entre essas coisas, porque aquilo que nos interessa é uma estrutura, uma altura de x suficientemente interessante para conseguir prevalecer e para conseguir ser reduzida à sua escala mínima, ou seja, 9, 9.5 pontos, que já nos parece mais do que interessante em relação aos tipos de letra que nós desenhamos.

#### **Depois disso, a parte mais técnica dos kernings, dos hintings... também é toda desenvolvida por ti?**

Sim. Mas essa parte é uma parte posterior do trabalho. Ao desenhar as letras, nós definimos

quais são os espaços que elas devem possuir, os *sidebearings*, isto é, o espaço íntimo da própria letra. Aquilo que ela necessita para existir em redor das outras letras sem nunca se imiscuir no seu espaço. Depois disso nós vamos fazer o *kerning*, vamos organizar todas as estruturas tipográficas e de classes. Vamos dizer a que classes é que elas pertencem, por questão de semelhança, vamos inseri-las lá e vamos começar a tratar do *kerning*. Eu começo sempre pelo *kerning* da caixa baixa e, se nós repararmos bem, é aquele que é mais frequente. O que é mais frequente do ponto de vista da utilização é que as caixas baixas se relacionem umas com as outras. Depois é que as caixas altas se relacionam com as caixas baixas e então vamos relacionar as caixas altas com as caixas baixas para que constituam frases muito bem definidas. Só depois de termos essas relações todas é que vamos relacionar caixas altas com caixas altas. Depois, números com números, números com caixas altas, números com caixas baixas, etc. e pontuações, logicamente.

**Como é que se processa a divisão do teu trabalho, ou seja, subcontratas para alguma questão mais técnica de produção ou todo o trabalho é feito dentro de portas?**

Depende dos trabalhos. O grande bolo do trabalho é todo feito dentro de portas. Nas fontes para clientes específicos, fazemos o trabalho de uma ponta à outra. Nós começamos a desenhar as letras, apresentamos os primeiros esboços que são aprovados ou não, são reformulados ou não, depende do que é necessário fazer... A partir daí, desenvolvemos todo o trabalho dentro destas condicionantes e destes princípios. Começamos a desenvolver o *kerning* e depois todos os esquemas de programação mediante aquilo que são as necessidades do próprio cliente. Quando estamos a falar de trabalhos nossos, tudo depende do modo como esse trabalho é desenvolvido. Por exemplo, as fontes que vamos lançar em 2014 estão todas a ser «kernadas» aqui dentro. Nós desenvolvemos o *kerning*, desenvolvemos os *hintings*, desenvolvemos todos os sistemas que lhe permitem uma melhor performance, quer no ecrã, quer depois na impressão. Chegamos a um ponto em que,

por vezes, porque estamos a falar de tipos de letra com grande diversidade, podemos mandar «kernar» as coisas fora. Quando fazemos isso, fazêmo-lo com o Iginio Marini, utilizando o sistema *iKern*, mas ao qual nós dizemos claramente aquilo que pretendemos. Não lhe dizemos «Olha, toma este tipo de letra, faz o *kerning*, utiliza o teu algoritmo e o teu algoritmo que determine qual a melhor questão de espaçamento aqui.». Não. Determinamos o tipo de letra, as especificações que desejamos e dizemos assim «Olha, nós queremos, por exemplo, que a versão de texto seja entre 10% a 12% mais solta do ponto de vista de espaçamento do que a versão de *title*.». Mas o *kerning* está todo feito! Ou seja, nós enviamos um ficheiro com o *kerning* feito e, no fundo, aquilo que ele faz é pegar em toda a informação que nós enviamos, decompô-la, ver como é que esse tal algoritmo se adapta a essa informação e gerar um novo para produzir aquela que irá ser a informação definitiva. Porém, somos nós que determinamos o modo como todas as coisas são feitas e, portanto, nesse aspeto reconheço que recorremos a serviços extra. **Trabalhas mais do que um tipo ao mesmo tempo?** Sempre. Sempre mais do que um tipo ao mesmo tempo. É tão solitário, tão desolador, por vezes, estar a trabalhar num tipo de letra, que se nós tivermos dois ou três tipos de letra para estar a trabalhar ao mesmo tempo, temos a possibilidade de descansar de um desenho tipográfico fazendo outro.

**Para respirar um pouco... (sorriso)**

Exatamente! (sorriso) É um pouco isso.

**Licenças e distribuição, o processo foi difícil?**

Não. Foi extremamente simples, era o único que existia na altura. Eu comecei a distribuir as fontes pela MyFonts, porque mais ninguém aceitou as nossas fontes. O MyFonts tem essa virtude e esse defeito de aceitar qualquer coisa que entra por lá. Então nós começámos a distribuir as nossas fontes pela MyFonts e, em boa hora o fizemos, porque as percentagens eram muito mais baixas.

**Depois uma incursão pela TypeTrust, na altura...?**

Sim, o TypeTrust foi por convite, ou seja, nós fomos convidados a integrar o TypeTrust, isto já em



2007, salvo erro. Entretanto eu tinha enviado uma proposta para a FontShop, para vender as fontes lá e eles disseram-me claramente que eram eles que convidavam as pessoas. Convidaram-me em 2008 e eu decidi que não vendia nada na FontShop. Só vendi em 2009. Já que eu tinha ficado à espera, eles também ficaram um bocadinho..., mas foi uma pequena *revenge* (sorrisos). Só mesmo isso, mais nada.

**7. De que forma a evolução da tecnologia condicionou/condiciona o desenvolvimento do teu processo de trabalho tipográfico?**

Do ponto de vista do processo de trabalho não condiciona em absolutamente nada. Seja qual for a tecnologia que se implemente, não condiciona nada do ponto de vista do desenvolvimento do trabalho. Influencia depois, quando estamos a falar já em gerar ficheiros finais para utilização. Aí pode ter alguma influência, agora do ponto de vista do processo, o processo continua a permanecer, não digo intocável, mas perto disso.

**Como é que foi a evolução, por exemplo, ao nível da utilização de softwares?**

Comecei pelo *Fontographer 1*, em 1992, que só tinha oito ferramentas e era só a preto e branco. Depois passei para o *Fontographer 1.5* ou *2.5*, não sei... sei que deu um salto ali qualquer, portanto, a segunda versão que utilizei já era a cores. Depois passei para o *Fontographer 4.5* e larguei-o em 2001/2002, quando passei para *FontLab*.

**Hoje em dia ainda te manténs fiel ao FontLab?**

Não. Deixei o *FontLab* em 2011. Agora só trabalhamos em *Glyphs*.

**Fazes uso de outras ferramentas, por exemplo, Remix Tools, Superpolator, Prepolator, usas algum tipo de plugin, Python ou assim...?**

Utilizo, utilizo. Utilizo o *Remix Tools*, quanto mais não seja porque sou amigo do Tim Ahrens. Tenho uma licença do *Superpolator*, tenho uma licença do *Prepolator* e tenho uma licença do *MetricsMachine* e só as utilizei meia dúzia de vezes porque a capacidade do *FontLab* lidar com ficheiros *UFO* era limitada. O *RoboFont* não, já faz uma capacidade plena disso, mas eu pedi uma licença de teste do *RoboFont* há cerca de dois anos e ninguém

me cedeu. Decidi que iria utilizar a versão que poderia experimentar primeiro e, portanto, só utilizo o *Glyphs*, porque do *RoboFont* ninguém me respondeu ao *e-mail*.

**8. Como é que tem sido a aceitação do teu trabalho (prémios, distinções, encomendas e vendas) no mercado nacional?**

Prémios, não há nenhum. Também não há prémios de design em Portugal, não é?

**Sei de algumas distinções no Clube de Criativos...**

Sim, mas muito pouca coisa. Vamos lá ver, o Clube de Criativos quase nunca contrata ninguém que perceba assim tanto de tipografia, portanto olhar para uma folha branca e para uns caracteres impressos a preto geralmente com umas palavras um bocado esquisitas e só com um mapa de glifos em baixo, aquilo não é a coisa mais simples. Depois as pessoas preferem ver a tipografia aplicada, não é? A tipografia não existe só em aplicação e, portanto, atualmente já não concorro a concursos cá em Portugal. Concorri só no ano passado à Bienal Ibero Americana de Design, à BID, na qual ganhámos com a *Prumo* e é muito raro fazer isso, portanto, o mercado português está, neste momento, limitado. Digamos que entre 92% a 95% da faturação da DSType é mercado internacional.

**Consegues aí nessa relação de mercado internacional dizer-me quais são os teus principais mercados?**

Estamos a falar de 25% para os Estados Unidos, 12% Inglaterra, 10% Alemanha e depois o resto é diluído por aí fora. Nós felizmente temos um leque de cerca de noventa e cinco países que visitam mensalmente o nosso *site*, o que nos permite ter vendas para países tão diversos como a Nigéria, onde eu nem imaginava que comprassem tipos de letra, os Estados Unidos, o Vietnã, o Chile... enfim, é muito diversificado mesmo. Mesmo para alguns países que estão em guerra, inclusive o Egito, a Tunísia, a Líbia ainda vão adquirindo alguns tipos de letra de vez em quando. Agora tenho algum crescimento de países africanos, alguns deles muito estranhos como o Sudão e isso tudo, não fazia a mínima ideia de que estavam atentos a este fenómeno. Geralmen-



te vendemos tipos de letra para Moçambique, Angola, África do Sul, para os países do Magrebe, Marrocos, Argélia, Tunísia, portanto, para esses países do norte de África ainda conseguimos vender algumas coisas.

**9. Aproximadamente, quantos tipos vendes em média por semana?**

Média... ora bem, estamos a falar de cento e cinquenta...

**10. Como surgem organizados os produtos que vendes? Utilizas critérios de estilo e de função? Possuís tipos de acesso livre?**

Eles surgem organizados sob duas formas: ou famílias completas, ou estilos individuais. Depois, dentro das famílias completas, nós fazemos o seguinte: vamos supor que nós desenhamos, por exemplo, a *Acta*, que é um tipo de letra que nós desenhamos para o jornal chileno *La Tercera*. A *Acta* tem uma versão *Acta*, que é a versão de texto, tem uma versão *Acta Deck*, que é uma versão para utilizar de 16 a 24 pontos, tem uma versão *headline* que é para utilizar de 24 a 48 pontos e depois tem uma versão *display* que é para utilizar de 48 pontos para cima. O que é que acontece? Nós vendemos somente a *Acta* e a *Acta Display*, não vendemos os dois no meio. As pessoas não compreendem as diferenças, que são subtis entre os dois que existem no meio. Elas existem sobretudo para resolver problemas extremamente técnicos que têm a ver com determinados países que não são produtores de celulose e que, em determinado aspeto, não controlam toda a tecnologia do papel. Têm papéis mais absorventes, com um pouquinho mais de bagaço, ou seja, com mais restos de papel, como alguns países da América Latina, por exemplo, ou países como os Emirados Árabes Unidos, como o Dubai, etc., que não têm árvores de celulose. Esses papéis têm capacidades de absorção completamente diferentes. Aquilo que nós vamos permitindo é, se eles necessitam de obter uma textura uniforme entre todo o jornal, então nós vamos dizer assim «Parece-nos bem que vocês utilizem aqui a versão *Deck* ou a versão *Headline*». São opções

que não estão disponíveis para o público, mas estão disponíveis. Nós temos essas versões, nós oferecemos essas versões a designers editoriais para fazerem testes de impressão. O que significa que nós, ou seja, as famílias completas, são famílias de *packs*. Um *pack* para texto, um *pack* para *Display*, um *pack* para *Headline*, um *pack Deck*. E depois temos outras famílias que são famílias que nós fazemos só por contacto direto, que são famílias globais. Estamos a falar de um *pack* geral de um determinado tipo de letra. Esses, têm preços especiais para múltiplos utilizadores e são feitos por contacto direto. Nós necessitamos de utilizar x número de tipos de letra, em vez de ser, por exemplo, a família completa da *Text* ou a família completa da *Display*, nós necessitamos de dezasseis tipos de letra da família tal e nós fornecemos os preços para dezasseis tipos de letra dessa família. E depois podem decidir que afinal não são aqueles dezasseis, são outros dezasseis e, portanto, a nossa lista de vendas é versátil ao ponto de nos permitir fazer, desde logo, o cruzamento de dados entre número de utilizadores e quantidade de fontes que necessitam.

**Quando eu falava aqui de critérios de função, era mais perceber se tu organizas a tua biblioteca também por critérios de uso no sentido da sua aplicação. Por exemplo, se eu estiver à procura de um tipo de letra para jornal, se tu tens a preocupação de os classificar com a *tag* «jornal»...**

Não, não tenho.

**Tipos de acesso livre? Tens a *Hades*...**

Tenho a *Hades* que é um tipo de letra, enfim, que é uma brincadeira. Estávamos os dois em Malmö nessa altura, quando fiz a fotografia àquela cervejaria.

**Não te vou perguntar qual foi a motivação porque eu sei qual foi (sorrisos).**

Não foi motivação nenhuma! A motivação foi só a pessoa poder divertir-se a fazer alguma coisa. Garanto-te que me ri, dei grandes gargalhadas a fazer esse tipo de letra, que teve a sua piada! Já vi o tipo de letra utilizado e ficou muito bem. Espetacularmente bem, muito bem utilizado, o que significa que, apesar de tudo, funciona. Depois decidimos fazer uma coisa que eu acho que

foi uma pedrada no charco. Ninguém fala muito disso, mas eu julgo que nisso nós fomos absolutamente inovadores, passe a modéstia, que foi fazer tipos de letra que pudessem ser utilizados em múltiplas plataformas sem serem necessárias múltiplas licenças. Com a *Global*, o que nós fizemos foi desenhar um tipo de letra que pudesse ser utilizado em todas as plataformas, quer em *print*, *desktop* e aplicações, só com a utilização de uma licença. É, provavelmente, o tipo de letra mais mal sucedido da DType desde a sua origem e eu acho, e continuo a achar, que não tem nada a ver com o desenho do tipo de letra, mas sim com o facto de as pessoas não acreditarem que é possível um tipo de letra ter essa licença sem haver qualquer truque por trás, ou seja, não haver letrinhas pequeninas que nos digam assim «Olha que não é bem assim, não podes utilizar isto aqui.». Não, a fonte é mesmo isso. Eu acho que nós temos uma vantagem, somos uma *foundry* muito pequenina e gostamos de não aprender com os erros. Então, em 2014, todos os tipos de letra vão ser lançados nesse sentido. Ou seja, os tipos de letra que vão ser lançados em 2014 vão ser lançados exatamente para múltiplas plataformas. Vamos voltar a «bater no ceguinho», vamos insistir na mesma coisa, porque as pessoas têm que nos ouvir e perceber que se gastarem trinta euros para comprar um tipo de letra vão poder utilizá-lo em aplicações, embebê-lo na *web* e utilizar no *desktop* quantas vezes lhes apetecer. Vamos ver, não faz grande sentido que nós estejamos a falar aqui, por exemplo, de *web fonts*. As *web fonts* são o último instrutor da tentativa de *type designers* ganharem algum dinheiro. É o último instrutor, não têm muito mais por onde fugir e, portanto, nós preferimos viver, desde logo, a noção que não vamos enriquecer a partir daqui e que o mercado vai mudar radicalmente doravante. E então o que é que decidimos fazer? Nós não podemos dizer que vou cobrar uma fonte ao meu cliente pela quantidade de cartões pessoais que ele distribui, pela quantidade de cartas que ele envia, pela quantidade de posters que ele imprime. Toda a gente acha que isso lhe soa à coisa mais ridícula. Então como é que acham normal que se cobre

o preço de uma fonte pela quantidade de visualizações de uma página *web*, quando eu, sendo detentor do valor da fonte, posso ter alguém ou um sistema mecânico que está permanentemente a fazer *refresh* nessa página *web* e sempre a mudar de IPs, ou seja, sempre a contabilizar mais visitas? Há alguém sempre a ganhar dinheiro à custa disto, desculpem lá. Alguém não está aqui muito bem da cabeça. Portanto, nós decidimos que as coisas não faziam sentido assim. Quando as pessoas adquirem essa fonte, têm essa fonte para utilizar em qualquer coisa, em *print*, na *web* e aplicações. Se vai ganhar muito dinheiro ou pouco dinheiro com essa fonte é somente com essa pessoa. Se a pessoa ganhar muito dinheiro, eu espero que pegue nesse dinheiro e volte a investir em fontes minhas. Se investir em fontes de outro... paciência. Alguma vez «a pescadinha há de dar a volta e eu hei de lhe comer a cabeça em vez de lhe estar a comer o rabo.». As coisas funcionam assim. Portanto, não entendo como é que as pessoas estão a aceitar estes sistemas. Honestamente, não entendo.

#### **Quando perguntei dos tipos de acesso livre, tens a *Hades*, qual foi a estratégia de a libertares?**

Foi ter uma fonte para as pessoas se divertirem. Que lhes desse o mesmo gosto a utilizar que me deu a mim a desenhá-la. Como foi a *Global*, foi fazer um tipo de letra que permitisse às pessoas ter um tipo altamente utilizável, altamente funcional, nos diversos sistemas e, enfim, que as pessoas pudessem tê-la nos seus computadores. Elas têm-na descarregado e nós temos cerca de, não sei, duzentos descarregamentos mensais desse tipo de letra gratuito.

#### **11. Preocupas-te com outros alfabetos (por exemplo: cirílico, grego ou árabe) no desenvolvimento de um tipo?**

Depende. Com o grego preocupamo-nos sempre. Nós temos sempre em linha de conta a possibilidade de desenhar alguma coisa para grego e alguma coisa para cirílico. Muito embora estejamos a falar do grego num mercado em contração absoluta, por via das contingências da economia atual. Na Rússia, de um mercado que ainda não perce-

beu claramente que tem que pagar pelas coisas que adquire, porque acham que tudo é gratuito. Se formos ver a quantidade de *sites* pirata que existem, eu tenho ideia que uma grande percentagem é russa. Portanto, inibe-nos do ponto de vista do investimento no desenho de caracteres cirílicos. O que acontece é o seguinte: (e isto é segredo) nós temos imensos desenhos de caracteres cirílicos, mas não estão à venda. Temos, fornecemos aos nossos clientes de fontes que já existem, por exemplo, o jornal ucraniano *Vesty*, está desde há três ou quatro semanas a utilizar dois tipos de letra nossos em cirílico. Um deles nunca foi visto, o outro as pessoas não fazem a mínima ideia que existe o cirílico e nós decidimos guardar aquilo para nós. Em qualquer altura podemos fazer isso porque, se esse tipo de letra estiver a ser comercializado, o mais certo é ele ser pirateado ao fim de uma semana. É uma contingência e, portanto, nós aprendemos também a lidar um pouco com estas questões. Não as rejeitamos, mas temos o cuidado suficiente para nos preservarmos.

#### **E o árabe nunca foi uma preocupação?**

O árabe... o árabe é uma paixão. O árabe é uma paixão, mas o problema é que o árabe não é nítido, ou seja, não há uma nitidez intelectual nos tipos de letra árabe. Nós desenhámos uma coisa em árabe, serão vinte e quatro letras mais uma série de ligaturas, não é uma coisa que, honestamente, nos pareça que seja o mais trabalhoso. Por outro lado, as diferenças que existem entre um alfabeto árabe persa, um alfabeto árabe farsi, etc., não nos permitem ter a noção. Se olharmos para um livro sobre o alfabeto árabe provavelmente vamos ter quase sessenta variações do mesmo glifo, ténues, mas que as pessoas daqueles locais conseguem identificar como sendo típicas daqueles locais. Como infelizmente não temos oportunidade de ter essa vivência do espaço, essa vivência da cultura não temos grande hipótese. A única forma que nós temos de fazer isso é fazer subcontratação, ou seja, trabalhamos diretamente com pessoas que estão instaladas nesses locais e trabalhamos em «santíssima trindade», isto pode parecer esquisito a um árabe, mas é assim, ou seja, nós desenhámos as fontes, temos

uma pessoa de lá que serve de interlocutor, porque fala a língua e compreende a cultura, e temos um destinatário final que diz se aquilo coincide com os seus propósitos e os seus objetivos. Se não coincide nós recebemos esse *feedback* e então redesenhámos todas as coisas até coincidir. Mas é um trabalho muito complicado, muito complicado. Há muitas fações minúsculas, difíceis de nós percebermos.

#### **12. O desenvolvimento tecnológico democratizou o acesso aos tipos.**

##### **Como encaras esse fenómeno?**

Muito bem! Quanto mais acesso melhor!

#### **13. Os teus tipos evidenciam traços da cultura portuguesa?**

Não... não. Os meus tipos, na melhor das hipóteses, evidenciam traços meus que, por acaso, sou português (sorriso). Como é que eu hei-de dizer... nunca tive a intenção de fazer nada com uma elevada dose de portugalidade, porque isso ia vincar e enclausurar as coisas. Eu julgo que nós devemos ter a capacidade de conseguir traduzir aquilo que é a nossa cultura em aspetos globais e, se conseguirmos fazer com que uma pessoa nos Estados Unidos, e eu vejo isso, Espanha, Argentina, Chile, México, Canadá, França, Inglaterra, Holanda, Finlândia, Suécia, Japão, Austrália a utilizarem todos o tipo de letra *Estilo* que eu acho que é um tipo de letra, ainda assim, baseado num *Art Deco*, eu digo: «eu consegui chegar a toda esta gente através da depuração de um *Art Deco*, e através da implementação de alguma coisa que se calhar é a cultura de todos, não é?». Isso é que eu acho que é um problema, essa coisa da cultura portuguesa. A cultura portuguesa está disseminada e foi disseminada porque nós fomos provavelmente os primeiros globalizadores. A primeira grande internet funcionava em caravelas, de certeza, não é? Foi essa que trouxe a pimenta para a Inglaterra, que não faziam a mínima ideia do que seja, os cominhos para um determinado sítio, o pimentão ou colorau para outro, e portanto, a primeira grande internet é nossa, funcionava a poucos *kbs* por segundo, (risos) mas funcionava.

Não me parece que, hoje em dia, a posição possa ser contrária a isso. Eu acho que deve ser conforme, ou seja, nós desenhamos coisas que todas as pessoas poderão, de alguma forma ou de outra, utilizar.

**O teu trabalho sobre os calígrafos portugueses achas que transmite essa ideia de tentar elevar a cultura portuguesa? Pelo menos «tirá-la do saco», mostrá-la?**

Sim... sim. Isso era o meu objetivo! O tipo de letra *Andrade*, creditei-o a mim e ao Manuel de Andrade de Figueiredo, portanto, eu creditei o original. O tipo de letra *Ventura*, creditei-o a mim e ao Joaquim José Ventura da Silva e fi-lo com uma tentativa clara que era permitir aos outros dizer assim «Quem é este senhor que está aqui ao lado deste outro senhor?». Porque, no fundo, eu é que era o senhor desconhecido. Eu estava a basear o meu trabalho no trabalho deles, não é? À luz da tecnologia atual, eu era mais conhecido do que eles os dois e eles os dois eram muito mais fenomenais do que eu alguma vez fui ou provavelmente serei. Trazê-los para a luz da nossa Wikipedia, para a luz do nosso Google, para a luz de uma procura em que agora as pessoas já falam de caligrafia portuguesa. Dizer que a caligrafia portuguesa era importante, não a mais inovadora, porque não era, de facto, a mais inovadora, era uma caligrafia que copiava muito bem aquilo que se fazia – com o Andrade de Figueiredo influenciado pelo trabalho do espanhol Pedro Díaz Morante e com o Ventura da Silva em Inglaterra com o *Universal Penman*. Nós temos pessoas virtuosas, pessoas que nasceram e viveram neste país que, por diversas condicionantes, não tiveram a oportunidade de dizer «Nós fizemos isto.». Portanto, foi um pouco trazer isso à luz de uma nova realidade, de uma nova tecnologia. Eu fico hoje muito mais satisfeito se as pessoas ao procurarem «Ventura» não obtiverem somente a minha fonte, mas obtiverem lá dados sobre o Ventura da Silva. Fico contentíssimo. Acho que, não sei, não acredito em nada dessas coisas, mas... que o Ventura da Silva deve ficar um bocadinho mais contente e dizer assim «Finalmente! Caramba! Nós éramos autênticos virtuosos, tivemos um conjunto de

azares...». O Andrade teve um azar tremendo. O Andrade edita um volume que, na minha opinião é absolutamente fenomenal, em 1722. Em 1755 dá-se o terramoto de Lisboa e, portanto, tudo quanto é caligrafia passa para o último plano do ponto de vista da ação. O Ventura da Silva edita o seu livro em 1803 e, em plena primeira invasão francesa, entre 1807/1808, ele perde todo o trabalho. Não tiveram sorte nenhuma com as contingências. Nós hoje, mesmo com as contingências que temos atualmente, contingências de crise, tal como eles viviam na altura, parece que nunca saímos disso, estamos a falar dos séculos XVIII, XIX, XX e agora do século XXI e continuamos nisto. Apesar de tudo, conseguimos viver com outro equilíbrio e implementar estes nomes que eu acho fundamentais sobretudo nas escolas portuguesas e naquilo que é... não era tanto o orgulho português, era dizer assim «Não, não, cá fazia-se coisas. Cá, quando se quer fazer coisas, faz-se coisas bem feitas.». Isso era um ponto chave, muito importante.

**14. Achas que, se fossem mais utilizados tipos portugueses a nível nacional, isso contribuiria para a construção de uma identidade tipográfica nacional?**

Eu julgo que não vamos ser nós a determinar aquilo que será uma identidade tipográfica nacional. Estamos a falar de alguma coisa que necessita do seu tempo. Por outro lado, nós temos «soldados», o suficiente para fazermos isso ao fim de dez anos, não é? Mas eu duvido muito... eu duvido que essa procura dessa identidade nacional seja uma coisa sequer necessária. Eu acho que não é muito necessária. O que eu acho que é necessário é o trabalho ser feito com consciência e eu vou, por exemplo, às catacumbas da igreja de São Francisco, aqui no Porto, e não preciso de muito para ver os tipos de letra do Rui Abreu. Eu olhei para aquilo e disse assim «Olha onde o Rui Abreu veio...» (sorriso). Eu só lamento, não sei se era possível, se calhar não era possível, que o Rui Abreu não tenha copiado os números que estavam no chão, porque os números que estavam no chão eram absolutamente fantásticos, nas lápides

no chão. Eu só lá fui a acompanhar um amigo chileno que veio cá, que também é *type designer* e eu quis levá-lo a ver outras coisas, porque eu nunca tinha lá ido. O Rui já lá tinha ido, tinha-me mostrado os tipos de letra na internet, nessas coisas todas... Eu achei curioso e decidi então unir o melhor de dois mundos, aquilo que me mostraram e aquilo que eu queria mostrar e levar as pessoas lá. Para mim isso é transferência da tipografia portuguesa, é assim que ela se vai proporcionando. Faço isso depois à minha filha, a minha filha faz a alguém... acho que as coisas vão funcionando dessa forma quase natural como se fosse vento.

**15. O que distingue os projetos da tua empresa no mercado nacional? E no internacional?**

Eu não sei como é que funcionam as outras empresas no mercado nacional. Aquilo que nós temos a consciência é que somos altamente profissionais. Geralmente damos uma resposta em meia hora a quarenta minutos a cada um dos nossos clientes, muito embora nós no nosso *site* digamos que demoramos vinte e quatro horas a dar essa resposta. É raro nós fazermos alguma coisa em vinte e quatro horas. Muuuuuito raro. Fazemos sempre em muito menos. No mercado internacional eu tenho ideia que aquilo que pode ter sido interessante foi mais para as pessoas que vieram depois da DStype, do que exatamente para nós, que foi dizer assim «Alto, aqueles senhores vivem ali com bom tempo, com muito calor, mas trabalham que nem alemães e respeitam prazos que nem ingleses.». Isso para mim era absolutamente fenomenal. O objetivo era exatamente esse, era como é que eu, que sou de um país mediterrânico, estou aqui, está um grande calor, estão trinta e qualquer coisa graus, e eu estou a trabalhar que nem um alemão e a respeitar prazos que nem um inglês. Isto é fundamental, ou seja, o melhor da nossa latinidade com aquilo que seria uma certa abolição religiosa – se não fizeres hoje, amanhã vais fazer e a coisa vai correr bem – não, com esta questão muito espartana, muito rígida de «É para fazer hoje, é para fazer hoje. É para cumprir, é para cumprir.». E sobretu-

do a nossa pontualidade surpreende, claramente, até os alemães. Os alemães ficam surpreendidos como é que nós conseguimos ser tão prontos a fazer as coisas. Fazemos o mesmo com os portugueses, que ainda ficam mais surpreendidos e só nos respondem passados dois dias. Ou seja, nós enviamos um *e-mail* para um português e ele só vai ver o *e-mail* passado dois dias e passado dois dias ele diz «Eh pá, eu nem me acredito! Vocês enviaram-nos logo.», ou seja, aquilo para eles era logo, imediatamente. Nós achamos é que, quando as pessoas depositam dinheiro na nossa conta nós devemos depositar o trabalho na conta de *e-mail* deles e, portanto, sempre trabalhamos assim. Para já, temos-nos dado relativamente bem e conseguimos trabalhar com diversos fusos horários, que é outra questão, que implica às vezes alguma coisa da nossa parte também, alguma perda a outros níveis, mas isso...

**16. A que atribuis o número reduzido de mulheres no desenvolvimento de tipos em Portugal?**

Não é só em Portugal, é no mundo inteiro, não é? Não faço ideia. Já não estamos a falar de uma tecnologia tão suja quanto era. Atenção que aquilo que era o grande sindicalismo do pós-revolução industrial quase que tem o seu início na tipografia, porque a tipografia era mesmo importante, do ponto de vista de comunicação de empresa, de comunicação política, etc. Muitas das vezes iam a algumas gráficas e os designers eram proibidos de entrar em determinadas zonas, sobretudo em países mais sindicalizados como, por exemplo, a Inglaterra onde os sindicatos já provinham desde os primórdios da revolução industrial. Não faço ideia. Honestamente eu não... eu tenho ideia que as mulheres têm uma capacidade inacreditável de fazer diversas coisas ao mesmo tempo enquanto que, em tipografia, é fazer uma coisa muito tempo, percebes? É assim. Uma coisa é fazer diversas coisas ao mesmo tempo, outra coisa é fazer a mesma coisa muito tempo e as mulheres não têm paciência para fazer uma mesma coisa muito tempo. Tinham provavelmente capacidade de fazer meios alfabetos, três meios alfabetos (sorrisos) de três fontes distintas por dia, se hou-

vesse depois alguém a completá-los todos. Isso havia de ser o mais fantástico. Não sei... estou a estereotipar, se calhar, não faço ideia. Não sei muito bem porquê, mas de facto não existem muitas não.

**Para teres uma ideia, eu e o Pedro Amado temos andado a colecionar estas informações e ativas no mercado são aproximadamente 27% de mulheres face a 73% de homens.**

27% de mulheres?! Tantas? São assim tantas?! Então é muito mais do que eu pensava! Agora está bem, quais dessas 27% de mulheres são mulheres que ativamente participam no lançamento de tipografias? Aí começamos a baixar essa percentagem radicalmente, não é? A nível internacional estamos a falar da Veronika Burian, da... Freda Sack, eu acho que já não faz nada...

**Sim, a nível internacional tens a Laura Meseguer, tens a Zuzana Ličko...**

Não te esqueças que a Laura Meseguer lançou este ano uma fonte, depois de não sei quantos anos de ter lançado a *Rumba*. A Zuzana Ličko, de dois em dois anos, desenha um tipo de letra...

**Penso que a Laura Meseguer divide também o seu tempo entre a parte de leção e o *type design*.**

Sim, depois também tem a ver com isso, com essa questão.

**17. Consideras que há meios adequados para publicitar o trabalho dos tipógrafos nacionais?**  
Cá? Não.

**18. O que pensas sobre as plataformas digitais existentes (por exemplo: MyFonts; Google Fonts) para a distribuição e divulgação de tipos? Qual a importância que lhes atribuis?**

Eu posso dizer que existe uma DType antes do MyFonts e uma DType depois do MyFonts. Se pudéssemos dizer «antes do MF» e «depois do MF», não estou a dizer que o MyFonts tenha sido como o nascimento de Cristo, mas para nós foi extremamente importante. É claro que toda a gente na altura criticava o MyFonts, dizendo que o MyFonts era o supermercado de toda a porcaria tipográfica que se fazia. Hoje nós temos lá a Dal-

ton Maag, nós hoje temos lá a FontFont, temos lá uma série de gente, temos lá o Font Bureau, temos lá toda a gente. Pronto, toda a gente gosta de ser vendida no supermercado. Tudo bem, eu sei que gostam de lojas *gourmet* e tal, mas aquilo que traz mesmo o mercado, aquilo que é fundamental, a «mola real» que todo este mundo hoje vive é *money, money, money*. Nesse sentido, o MyFonts foi absolutamente fundamental. Ele atuou como charneira. A partir do momento em que consegui vender, sei lá, mil dólares no MyFonts, quando o meu ordenado seriam oitocentos euros eu disse «Pá, vocês estão a brincar comigo?! Eu não fiz nada e vendo isto?! Então eu posso só fazer isto.». Que é não fazer nada, basicamente. Desenhar uns tipos de letra, fazer umas coisas e tal, e não vou ter que tratar com clientes, não vou ter que fazer isto... o MyFonts foi absolutamente fundamental. Ora bem, em relação ao Google Fonts estamos a falar aqui de duas coisas distintas. O MyFonts é uma empresa derivada da Bitstream, que foi fundada pelo Matthew Carter. O Matthew Carter sai da Bitstream e funda a Carter & Cone e a Bitstream e o MyFonts ficam por si sós. E agora foi adquirida pela Monotype por cinquanta milhões de dólares, que eu acho muito pouco. Se eu tivesse quarenta milhões de euros, tinha eu comprado a MyFonts. Não estou na brincadeira. Garanto-te que era o que eu tinha feito e que era um grande negócio. Foi um grande negócio. Eu não o teria feito. Eu hoje não venderia a DType por cinco milhões de euros. Não vendia porque eu tenho ideia de que durante os próximos dez, vinte ou trinta anos eu consigo faturar cinco milhões de euros e continuo com uma coisa minha. Percebes? Não preciso de dinheiro à cabeça. Mas isso é uma opinião. O Google Fonts é uma coisa diferente. O Google Fonts surge na leva das empresas relâmpago. Surge depois de já ter uma empresa que era muito melhor que a Google, que era a Yahoo, essa sim, era a grande empresa. O Yahoo que lutava na altura com uma outra empresa, que era a Netscape. Eu nem conhecia a Google. O Yahoo permanece, uma coisa meia adormecida, parece uma célula da Al-Qaeda, meio adormecido e não se sabe muito bem o que é que vai sair dali, e sai



o Google. O Google mal lança aquilo são milhões e milhões e milhões a entrar por lá a dentro e decide agora fazer uma coisa que se chama Google Fonts, para permitir que todas as pessoas possam utilizar as fontes na *web*, etc. Quer fazer isso, mas não quer pagar.

**Tanto quanto sei eles pagam à cabeça um valor para distribuírem a fonte por lá. Podem não ser os montantes mais interessantes...**

Pagam a quem? A quem é que pagam? Desculpa, diz-me uma grande empresa que tenha lá uma fonte?

**Eles pagam maioritariamente a particulares.**

Mesmo a particulares, só a determinados particulares. Por exemplo, a Type Together tem lá alguma fonte? Eu julgo que o Alejandro Paul tem lá uma, nem está como Sudtipos, está como Ale Paul. Não tem o Porchez, não tem nada de... ou seja, eles não conseguiram abrir os cordões à bolsa para rigorosamente nada. No fundo o que eles fizeram foi «Nós temos uma determinada ideia, vocês desenham o tipo de letra, nós produzimos isso para funcionar no nosso sistema e garantimos que isso funciona no nosso sistema – que é o mais utilizado do mundo.» Parece-me bem. É uma ideia que eles têm... agora, não sei... pagar 3500 euros por cada família tipográfica ou 5000 dólares por cada família tipográfica, de uma empresa que fatura milhares de milhões de euros ano... também não sei qual é o *income* que eles têm a partir do Google Fonts. Têm força negocial para o fazer. Não me quero pronunciar sobre políticas empresarias das outras empresas. Se calhar, se eu tivesse o mesmo dinheiro que o Google fazia a mesma coisa, não é? Pagava uma bagatela para me fazerem umas coisas para depois me renderem milhões. Depois aquilo pode ser utilizado no Google, no Google Chrome, mais nos Androids, etc., etc., etc., e posso-te dizer que se a Google me decidisse licenciar um tipo de letra para utilizar no Android pagava, pelo menos, três vezes mais do que aquilo que paga a alguém para lhes desenhar uma fonte de propósito para o Google. Por isto estás a ver até que ponto aquilo é um bom negócio para eles. É claro que é um excelente negócio. Para eles «A maior parte dos

designers são individuais logo, aquilo que nós vamos fazer, é tentar pescá-los todos. Se nós lhes oferecermos 5000 dólares, 5000 dólares para eles já é metade, se calhar, do *income* anual.». 5000 dólares para nós não nos dá para pagar metade dos ordenados do mês. É a vida!

**19. Vês vantagens na criação de uma plataforma que divulgue os trabalhos dos designers de tipos nacionais, quer nacionalmente, quer internacionalmente?**

Podia haver de facto um *site*, um serviço qualquer que promovesse as coisas. Agora, as coisas estão tão globalizadas que eu não sei se isso faz sentido ser assim só uma coisa portuguesa, na medida em que existem tão poucos designers portugueses e a maior parte deles trabalham em colaboração com designers estrangeiros. Divulgar o trabalho da Susana Carvalho e do Kai Bernau... o Kai Bernau nem sequer é português. A Susana Carvalho é portuguesa, mas eles depois desenham uma versão stencil da *Neutraface* do Christian Schwartz, que por sua vez, não é vendida sequer pelo Christian Schwartz, nem pela Commercial Type, mas sim pela House Industries. Isto significa que o mundo parece um elástico que se estreitou de uma forma inacreditável. É um elástico que está ali esticado e nós vivemos numa ponta e noutra e, de repente, estamos os dois ali juntos a trabalhar numa determinada coisa, não sei... Não tenho a certeza se isso faz muito sentido e tenho sempre um certo receio de algum espírito saudosista do grande império nacional que nunca existiu, mas pronto, enfim...

**20. Há alguma outra proposta que te pareça mais oportuna, exequível e eficaz para a divulgação e disponibilidade dos tipos desenhados por ti e pelos autores portugueses?**

Existe disponibilidade...

**21. Pensas que um sítio que tenha os teus tipos e dos outros autores pode ajudar a aumentar a visibilidade do teu trabalho e reforçar o conhecimento dos autores portugueses?**

Depende. Depende de quais são os autores. Por-

que se tiver o meu trabalho e o trabalho de alguns autores estrangeiros pode aumentar o prestígio do meu trabalho, se tiver o meu trabalho e de outros autores pode aumentar o prestígio do trabalho deles (sorriso). Tudo depende do modo como as coisas são dadas, de forma a que exista uma união entre esses sistemas. Agora, tudo quanto se fizer para fazer uma divulgação clara e inequívoca daquilo que é o valor da tipografia, é claro que isso aumenta o valor de qualquer coisa. Quando, por exemplo, o Mário Feliciano vende a *Sueca* para o *Les Echos* – eu estou a dizer porque conheço, ou seja, eu também vendi tipos de letra para o jornal *Les Echos*, mas o meu só é utilizado no nome do jornal (que por acaso foi feito para o *New York Times*, mas não fica nada mal) – julgo que, logicamente, o facto de o Mário Feliciano ser português e utilizarem o trabalho dele isso aumenta também, dá um certo prestígio, ou seja, dá um certo *background* a todas aquelas pessoas que desenvolvem trabalho em Portugal. Mas as pessoas não contam muito com isso, porque depois, no fim, no fim, no fim, é só o seu próprio trabalho que é, de facto, importante. São eles individualmente que contam. Depois ninguém quer saber se utilizam fontes deste, daquele ou daqueloutro. Querem saber se o trabalho tem alguma qualidade, se não tem e, portanto, as coisas funcionam muito dentro deste sistema.

## **22. Estarias disponível para disponibilizar gratuitamente tipos para projetos académicos?**

Claro. Faço-o sempre. Sempre para todo o mundo, inclusive para pessoas que não conheço. Fazem trabalhos académicos nos mais diversos sítios. A única coisa que lhes peço é que depois me enviem uma prova em *pdf*, ou se imprimirem e temos muitas delas impressas, que chegaram desde a Noruega aos Estados Unidos, a Espanha, Portugal. Tenho todo o gosto em fazer isso, tenho preços especiais para universidades. Essas coisas nunca estão publicitadas. Tenho preços especiais para instituições não governamentais ou sem fins lucrativos e isso tudo, tenho tudo isso e tenho o maior prazer em ver os tipos de letra utilizados por estudantes, para que os estudantes percebam

como é que as coisas funcionam, sem qualquer tipo de problema.

## **23. Olhando para trás, e sabendo o que sabes hoje, o que nos falta para ampliar a cultura tipográfica?**

Faltam-nos diversas coisas. Primeiro, falta-nos ter editores de livros. Nós pensamos que temos muitas editoras de livros e isto é inacreditável, mas são editados cerca de um livro por hora em Portugal, um livro/hora. Estamos a falar de muitos milhares de livros. Não é um livro por dia, não são 365 livros, não... um livro/hora em Portugal. E desse livro/hora ou são sobre vampiros para adolescentes com títulos giros e de supostos *best-sellers* pelo *New York Times* ou pelo *Washington Post* e, definitivamente, não há nenhuma editora que se tenha dignado a editar alguns dos grandes clássicos da caligrafia, por exemplo, da caligrafia portuguesa. E quando eu estou a dizer isto estou a deitar responsabilidades para cima das bibliotecas nacionais, da biblioteca da Ajuda, da biblioteca de Évora, das bibliotecas de Braga, das bibliotecas episcopais, o que quer que seja. Têm todos culpa. Todos, todos, todos eles. Os governos, todos têm culpa. Porquê? Porque, por exemplo, um volume da *Nova Escola* do Andrade de Figueiredo, uma edição *fac similada* de 1973 ainda assim custa 150 euros. É dinheiro e é uma edição fraquíssima, não tem assim tanta qualidade quanto isso. Podia ser muito mais reduzida, muito mais barata. Na edição original, estamos a falar de qualquer coisa que vai para os 4500, 5000 euros, 3500 se for um bom preço e depois nós vamos observar – e eu, por exemplo, tenho a versão original de 1722 e a versão de 1973 – que uma versão não tem nada a ver com a outra. Aliás, não têm os mesmos gravados, uma versão e a outra. Há coisas que não existem na versão de 1973 que estão na edição de 1722, determinados gravados de madeira que existiam nos finais dos textos. Portanto, nem nisso o trabalho foi a coisa mais conseguida. E depois, nós deixarmo-nos dessas coisas dos *fac simile*, porquê? Porque eu consigo comprar um volume do Ludovico Vicentino Degli Arrighi de 1520 por 5000, 6000 euros, original e

a edição *fac simulada* por 7 euros. Estamos a falar aqui de uma diferença de preço inacreditável, o que faz com que, supostamente, os italianos devessem perceber muito mais de caligrafia italiana do que nós de caligrafia portuguesa. Não percebem, porque enfim... têm problemas de compreensão. Mas podiam perceber. Agora, nós temos este défice.

**Estás a referir-te ao défice de publicações, mas isso é um bocadinho geral, não é só da tipografia, mesmo em várias temáticas em torno do design há esse défice.**

Sim.

**Agora existe aquela coleção, a D2, do Jorge Silva.**

Exatamente, é organizada pelo Jorge Silva e isso tudo, mas são as escolhas do Jorge Silva que ali estão a vingar. São ou não são as escolhas do Jorge Silva? Ele é o coordenador da edição, portanto ele decide quem são as pessoas que são editadas ali. Nada me move contra o Jorge Silva, por amor de Deus, mas por outro lado eu julgo que há coisas que deviam ser – nós gostamos tanto daquelas comissões de peritos – determinar aqueles livros que deveriam existir e que depois deviam existir aos preços mais baixos e acessíveis para toda a gente poder ter acesso a eles. Parecia-me muito bem. Teria todo o prazer, se a Biblioteca Nacional não tiver um exemplar como nós temos e ceder partes do exemplar para poderem ser reproduzidas e isso tudo. Não tenho problema rigorosamente nenhum. Nós temos a coleção quase toda de caligrafia portuguesa, só nos faltam dois volumes. Um deles só existe um que está na universidade de Columbia, nos Estados Unidos. O outro, do Manuel Barata, existem meia dúzia de exemplares, custa mais do que aquilo que devia, mas eu já estive com ele nas mãos. Com o manual tipográfico do Palatino, assim, nas minhas mãos, a custar 5000 euros, 4000 euros, porquê? Porque o manual é deste tamanho (pequeno) e nós sempre gostámos de fazer coisas monumentais, não é? Nós não fazíamos manuais de caligrafia, nós fazíamos atlas caligráficos. Era assim que eles eram determinados. São oblongos, enormes. Eu tenho três. Tenho o do António Jacinto de Araújo, tenho o do Ventura da Silva, de 1821 e tenho

o de 1899, e tenho um outro do Forjaz Sampaio de 1850 e poucos, agora sempre quisemos fazer as coisas em grande escala, com uma certa espectacularidade e eles faziam as coisas muito mais simples e com muito mais celeridade.

**Achas que esse tipo de publicações é a forma mais célere e eficaz para num curto espaço de tempo ajudar nesta ampliação da cultura tipográfica?**

Claro! Imagina, basta que as pessoas digam assim «Eh pá, foi daqui que saiu o *Andrade*, ou foi daqui que saiu a *Ventura*? Ai é assim? Eu já vi isto. Olha, olha a *Ventura*!». Essa identificação do original com o digital, a mim, parece-me fundamental.

**24. O que é que não te perguntei que te pareça relevante?**

Não há nada que seja assim muito relevante. Para além de um certo desconhecimento e afastamento do que as pessoas estão a fazer, porque há... nós normalmente falamos dos holandeses, da cultura holandesa, da cultura tipográfica holandesa, falamos dos ingleses e da cultura de design inglesa, dos americanos etc., e todos eles têm uma associação de designers. E não estamos a falar de uma associação para zelar pelos interesses do design contra todos os outros que venham de fora e que queiram implementar-se... Não, não. Estamos a falar de associações de designers que são espaços onde as pessoas se possam encontrar e discutir ideias e, às vezes, traduzir as suas frustrações, não em tipografia, mas outras coisas. E alguma coisa que permitisse o reconhecimento dos outros. Uma coisa, sei lá, de quatro em quatro anos, dessem um prémio a um «bacano» qualquer, que fez algum trabalho interessante cientificamente, praticamente ou qualquer coisa interessante sobre uma determinada área do design, quer seja no design gráfico, quer seja no industrial...

**Existe o prémio João Branco.**

Sim, mas eu não conheço isso.

**O prémio João Branco pretende distinguir a investigação num...**

O João Branco eu conheci, foi meu professor. ...trabalho na área do design, mas genérico...

Mas como é que é feita essa seleção? É feita sobre o que sai da «Caras» ou... é feita sobre o quê? Quem é que faz essa pesquisa? Como é que é feita essa pesquisa? Quais são os trâmites dessa pesquisa? Procuram «design em Portugal» e veem o que é que está em primeiro no Google e dão-lhe um prémio? Não sei... não sei como que é feito isso.

**As pessoas submetem os trabalhos a avaliação.**

Ai submetem os trabalhos, mas as pessoas não deviam submeter os trabalhos... tu não estás a imaginar que, por exemplo, num TDC – Type Directors Club, sei lá..., um Matthew Carter submeta trabalho ou um Herb Lubalin... Não, tu reconheces o trabalho deles ou não reconheces. Tens um comité e se o comité reconhece aquele trabalho como um trabalho de mais valia, reconhece. Se reconhece, reconhece, se não reconhece, não reconhece. Esperamos até que reconheça. Não podes submeter esse trabalho, não fica bem. Há coisas que não ficam bem, não é? Comece-se por algum ponto, não é? Tivemos uma boa oportunidade, com o falecimento do Manuel Pereira da Silva, houve a oportunidade das pessoas adquirirem a biblioteca dele, as pessoas não quiseram adquirir a biblioteca dele. Eu decidi adquirir a biblioteca dele na parte que à caligrafia dizia respeito e comprei-a toda. Podíamos começar por aí.

**Só uma última questão, um pouco *off the record*, que é: quando tu desenhas uma família com vários pesos, ao trabalhares a *Multiple Master* normalmente desenhas o peso mais fino e o peso mais grosso e depois por interpolação tentas chegar aos outros, obviamente com posterior trabalho, ou trabalhas numa tríade, num tipo intermédio, num fino e num grosso e a partir daí derivas as outras?**

Depende dos tipos de letra. Por exemplo, a *Global* nós trabalhámos com três. Nós fazemos sempre por extremidades. Trabalhamos o mais fino e o mais grosso. Depois olhamos para as coisas e dizemos assim «Este vai necessitar de um a meio.», desenhamos um a meio e colocamo-lo lá. Ao contrário do *FontLab*, que só permitia trabalhar com múltiplos de dois, trabalhar com dois, com quatro, com oito, só assim, o *Glyphs* permite

trabalhar com três. Portanto, nós podemos trabalhar com três *masters*. Então o que é que nós fazemos? Por exemplo, temos a mais fina e temos a mais grossa e chegamos a um número no meio. Fazemos os ajustes que são todos necessários e vamos gerar instâncias daquela até àquela e depois daquela até à outra. A primeira e a última nunca têm relação clara uma com a outra. Por vezes, fazemos por quatro. Duas mais finas e duas mais grossas, por exemplo, com diferenças de contraste mas, geralmente, quando as fazemos, desenhamos logo para que não seja necessário a introdução de elementos ali no meio. Se esses elementos forem necessários eles são feitos *a posteriori*. Desenhamos tudo de uma ponta para a outra. Depois vamos ao meio, vamos imprimir e vamos rever aqui, aqui, aqui e aqui. Isto vai necessitar de ser revisto, vai ser introduzida uma nova *master* ali, mas geralmente não. Controlamos as coisas para que aquilo funcione direto. Depois utilizamos diversos sistemas. Há um *software* interessante *on-line* que é do Pablo Impallari (Family Stem Weight Calculator), que mede pelo sistema do Luc(as) de Groot a interpolação. Mede pelo sistema matemático, um sistema aritmético, um sistema constante e pelo sistema dele que ele acha que é alguma coisa ali entre os dois sistemas, entre o matemático e o do Luc(as) de Groot. Nós, de vez em quando, decidimos que ora agora vai por aqui, ora agora vai por ali, depende do tipo de letra conforme nos for mais útil, mas utilizamos permanentemente sistemas completamente diferentes, *Remix Tools*, tudo, tudo, tudo o que houver na *net* para nós utilizarmos, nós utilizamos tudo sem o mínimo problema.

**Muito obrigado!**

De nada!

Entrevista a **Hugo d'Alte**. Porto. 08.07.2013

**1. Como surgiu o teu interesse pela tipografia?  
Com quem aprendeste?**

O interesse pela tipografia é uma coisa natural para quem anda num curso de design gráfico uma vez que, naturalmente, terá de aprender alguma coisa sobre tipografia porque é uma das matérias-primas com que se trabalha no Design de Comunicação. A pessoa com quem aprendi mais no início, quem me desenvolveu um interesse ainda maior e, se calhar, até algum incentivo a ir depois para fora e estudar mais foi o João Faria, com quem trabalhei na DROP. Aliás no último ano que estive na ESAD, em 1998, já estava a trabalhar com o João Faria na DROP e trabalhei com ele até meados de 1999, depois fui para a Holanda estudar. Durante esse tempo que estive com ele aprendi e abri muito mais o apetite para coisas relacionadas com tipografia.

**Ao nível escolar como é que foi a tua passagem?  
Licenciaste-te na ESAD, trabalhaste em diversas empresas e depois decidiste ir para a Holanda.  
Como é que se deu este interesse pela Holanda e pelo *type design*?**

Foi através do João Faria, mas indiretamente. Na altura em que trabalhava com o João Faria, comecei a pensar que se calhar gostaria de estudar mais sobre o design tipográfico, sobre *type design* e comecei a investigar as escolas onde isso seria possível, sobretudo na Europa. Andava assim um bocado perdido até que apareceu lá na DROP um *flyer* de um evento qualquer nas Belas Artes de Lisboa, em que o Mário Feliciano estava, de algum modo, envolvido e em que o John Downer vinha dar uma palestra a Lisboa.

**Isso foi quando?**

Isso terá sido talvez em finais de 1998 ou inícios de 1999. No *flyer*, uma das informações biográficas sobre o John Downer informava que ele era professor convidado na Academia de Belas Artes em Haia. Fixei isso, a partir daí fui procurar mais informações sobre a tal Academia de Belas Artes em Haia e pareceu-me um sítio interessante. Aliás, eu tinha pessoas conhecidas a viver em Haia, por isso, pareceu-me uma situação natural

que fosse estudar para lá e aconteceu assim.

**2. Quais as influências mais significativas (designers; movimentos artísticos; publicações; viagens; exposições; conferências) que consideras ter incorporado no teu trabalho?**

O trabalho na DROP influenciou, sem dúvida, a vários níveis o meu trabalho. A estadia na Holanda teve também uma influência muito forte no tipo de coisas que depois fiz e na maneira de trabalhar. Também a viagem que fizemos em 2001 a Leipzig, à ATypI, onde recolhi muito material de *blackletters* alemães me influenciou. O material de *blackletters* que eles tinham no museu de tipografia em Leipzig, onde decorreu a conferência, sobretudo os tipos de madeira para impressão de cartazes, tiveram uma influência muito forte, pelo menos durante a altura em que estive na escola. Nos anos que se seguiram tive um interesse muito forte pela tipografia alemã, pelas *blackletters*. Depois, mais tarde, talvez estando na Finlândia tantos anos... onde há um movimento um bocado diferente, mais expressivo, um movimento muito forte de tipografia mais orgânica, isso também acabou por influenciar outras coisas como, por exemplo, o cartaz que fiz para a Voyager, em 2005.

**A tua passagem pelos Underware foi influente?**

Tiveram uma influência forte. Nunca trabalhei para a Underware propriamente dita. Nós éramos todos amigos, conhecíamos-nos do ambiente da escola e acabei por ir parar ao escritório deles porque tinham um espaço e convidaram-me para ir lá trabalhar. Por estar lá, também acabei por colaborar em alguns projetos como o lançamento da *Dolly* e da *Sauna*. Nós passávamos tanto tempo juntos que nos influenciávamos mutuamente. Por exemplo, o projeto das *blackletters* era uma coisa que me tinha ficado desde a viagem a Leipzig, assim como o material que fui recolhendo nos antiquários em vários sítios da Holanda. Houve uma altura em que o Sami Kortemäki, o finlandês, era meu vizinho, vivíamos no mesmo prédio. Ele sabia que eu estava a trabalhar nas *blackletters* e uma vez, num passeio, fomos visitar umas coisas fora de Haia e fizemos assim uma espécie

de uma aposta para ver quem é que conseguia desenvolver primeiro um tipo de letra baseado nas *blackletters*. Eu estava a demorar um bocado a avançar com isso e ele, para me incentivar a continuar, lançou o desafio. O resultado disso foi a *Kaas*, que depois publiquei na Village e a *Fakir*, que ele publicou pela Underware.

**Tinha aqui apontado outra pessoa, relacionada com o desenvolvimento da *Kaas*, que gostava de saber a tua opinião enquanto influência – o Jonathan Hoefler – porque li que te deu um *feedback* nesse trabalho, incentivando-te a continuá-lo ou algo assim...**

Foi, claro. O *feedback* positivo também me incentivou a continuar e a fazer outras coisas. Em relação à Hoefler [empresa], eles tinham no seu site, há uns anos atrás, um logótipo baseado nas *blackletters* alemãs dos anos 30, assim uma coisa muito cheia, muito negra, muito forte. Sempre gostei muito e era algo para que olhava muitas vezes como inspiração para trabalhar.

**3. Como situas o teu percurso profissional entre 1990 e 2010? Quais as principais áreas e mercados com que trabalhaste/trabalhas?**

Antes de terminar o curso, eu já trabalhava na DROP. Saí da DROP, fui para a Holanda estudar, estive lá dois anos, depois vim e regresssei a Portugal durante uns meses. Por motivos pessoais, porque a minha mulher é finlandesa, fui para a Finlândia. Só que o primeiro ano na Finlândia foi um bocado difícil e eu pensei que, se calhar, tinha de ver outras alternativas e então fui trabalhar para Barcelona. Primeiro trabalhei na Actar, durante dois meses, depois chateei-me um bocado com aquilo e acabei por ir trabalhar para o Estudio Rosa Lazaro, num tipo de trabalho completamente diferente. Enquanto na Actar era só livros, no Estudio Rosa Lazaro trabalhei muito com embalagem, sobretudo para cosméticos e perfumes. Estive em Barcelona durante meio ano e depois regresssei à Finlândia, quando surgiu uma oportunidade, em finais de 2004. Na Finlândia trabalhei em muitas agências de publicidade e gabinetes de design, até chegar ao sítio onde estou agora, que é a Wonder.

**Portanto, comesas na DROP com um tipo de trabalho mais generalista...**

Sim, na DROP fazíamos algum editorial, mas eu diria que o grosso do trabalho seria mais relacionado com música, sobretudo capas de CD's. Trabalhávamos para a EMI, para as editoras da EMI – Valentim de Carvalho, a Norte e Sul e uma data de subeditoras.

**Passas depois pelo editorial e terminas a fazer de tudo novamente...**

Sim, entretanto, durante esses anos todos fui fazendo alguns projetos tipográficos que depois acabaram por ser comercializados, como a *Kaas*. Fiz algumas coisas por comissão, como o tipo para a Orquestra de Jazz de Matosinhos e fui fazendo outras coisas mais como *freelancer*. Depois na altura em que trabalhei muito com agências de publicidade não fiz tanta coisa, fiz mais publicidade e design gráfico, muitas identidades e coisas assim.

**Neste período também, de 1990 a 2010, recordas-te de alguma iniciativa, alguma exposição, bienais ou conferência que ocorreram em Portugal que tenham sido de certa maneira marcantes? Falaste na Voyager...**

Sim, embora eu na Voyager, como em outras coisas, participei à distância.

**Como é que surgiu esse projeto da Voyager?**

Fui convidado a participar pelo Frederico Duarte, que trabalhava na ExperimentaDesign na altura e, não tenho a certeza, mas talvez tenha sido o João Faria que lhe falou sobre mim... não tenho a certeza. Na altura estava em Helsínquia e eles mandaram-me um convite e toda a comunicação foi feita por e-mail. Depois da Voyager, uma vez encontrei-me com o Frederico Duarte e com o Diogo Valério, que está agora na Noruega, e com os R2, com o Artur Rebelo e a Lizá Ramalho, que participaram todos na Voyager.

**A tua passagem pela ATyPI em Helsínquia, 2005, foi também um marco importante no teu percurso?**

Sim, sim.



#### 4. Quais os projetos que destacarias do teu percurso profissional?

A *Kaas* e os trabalhos à volta do tema das *blackletters* que fiz na altura da *Kaas*. Depois a *Rolland*, que é uma coisa que ainda estou para terminar, que gostava mesmo de terminar, porque tenho tido muito trabalho com isso e gostava de a ver publicada. Penso que esses serão os mais marcantes. Depois tenho os projetos dos tipos para o Centro Português de Design e para o Centenário da República, pela FBA, que são baseados na *Rolland*. Provavelmente terão tido um papel importante em termos de reconhecimento, pelo menos a publicitar o trabalho.

#### 5. O que te levou a desenvolver o tipo *Kaas*?

A *Kaas* foi um dos projetos de fim de curso na Academia Real de Belas Artes, na Holanda, e nasceu de uma série de experiências que fui fazendo durante o segundo ano em que estive lá à volta do tema das *blackletters*. Parecia-me mais interessante fazer uma interpretação diferente do tema, em que poderia desenvolver soluções diferentes àquelas que normalmente se vêm nas famílias tipográficas das *fraktur* e *schwabacher*. No caso da *Kaas* foi fazer uma coisa modular e mais monolinear, porque as *blackletters*... talvez a *textura* tenha um aspeto muito mais modular do que as outras, que têm um aspeto mais modelado e são muito mais fluídas.

#### Qual a origem do nome do tipo?

Foi uma brincadeira. *Kaas*, em holandês, quer dizer queijo e, nas últimas semanas antes da apresentação final, passei muitas horas no escritório dos Underware, que ficava nas traseiras da academia. Quando, a altas horas da noite, precisava de comer qualquer coisa, a única coisa que estava aberta era um quiosque nas traseiras da academia onde vendiam coisas tipicamente holandesas. Batatas fritas, coisas fritas... e havia uma coisa típica que nós costumávamos pedir quando íamos com os Underware e com o pessoal todo da academia, as batatas fritas com uma espécie de um croquete com queijo que se chamava *kaassoufle*. Aliás, o nome original da *Kaas* era *Kaassoufle* e depois foi simplificado para o lançamento co-

mercial. Mas até à altura da *Village* chamava-se *Kaassoufle*.

#### Essa alteração no nome partiu de ti?

Penso que foi o Chester Jenkins que sugeriu que simplificasse.

#### Um nome mais pequeno talvez seja mais rápido de memorizar...

Talvez tenha sido isso. Não tenho a certeza, mas talvez.

#### E o que é que te levou a desenvolver a *Rolland*?

Eu descobri a base da *Rolland* na biblioteca do meu avô. Ele tinha muitos livros antigos que tinham sido do pai dele, que era tradutor da Associação Comercial do Porto. Era, sobretudo, tradutor de alemão e tinha muitos livros antigos. Um dia, a revistar os livros do meu avô, descobri algumas curiosidades como um determinado livro que tinha sido impresso na tipografia *Rollandiana*, em Lisboa, nos finais do séc. XVIII. Comecei a reparar nalgumas curiosidades do tipo de letra como, por exemplo, as formas completamente extravagantes do til, o facto de haver formas diferentes para os acentos, para as caixas altas e caixas baixas e de os itálicos terem também uma forma diferente. Isso abriu-me de tal forma a curiosidade, que contactei a Biblioteca Nacional e o Museu da Imprensa, mas nunca me chegaram a dar resposta. Da Biblioteca Nacional respondeu-me um técnico de uma maneira muito simpática dizendo que me ia passar o contacto de um especialista, mas nunca mais houve resposta. Portanto, aquilo que eu aprendi sobre o *Rolland* foi tudo coisas que fui descobrindo ou em pesquisas na *web* ou em pesquisas na Biblioteca Nacional *on-line*, que tinha outros livros do *Rolland*. Depois, mais tarde, houve um indivíduo brasileiro que me escreveu porque estava a desenvolver um trabalho sobre a introdução da imprensa no Brasil, que achava que os filhos do *Rolland* tinham sido responsáveis pelo estabelecimento dos primeiros livreiros e casas de impressão no Rio de Janeiro.

#### Recordas-te quem foi esse brasileiro que te contactou?

Não me lembro. Ele estava a fazer um trabalho qualquer sobre isso e ele achava também... Há

um léxico qualquer brasileiro que teria sido feito pelo avô do António Carlos Jobim ou assim uma coisa, que ele achava que tinha sido copiado de um léxico mais antigo feito pelo Rolland. O Rolland imprimia, mas também publicava e até publicava livros de autoria própria. Depois, com o tempo, fui descobrindo outras coisas, por exemplo, que o Rolland teria vindo na altura das reformas do Marquês de Pombal. Depois da reconstrução de Lisboa, após o terramoto, vieram muitos franceses para cá trabalhar e o Rolland teria sido um deles. Estabeleceu em Lisboa a casa de impressão e a livraria. Mas, na altura em que comecei a trabalhar nisso, a motivação principal estava relacionada com as particularidades do tipo de letra utilizado, que continuo sem saber de onde é que veio. Eventualmente teria vindo de França, como o Rolland veio de França... não tenho informação sobre isso, mas na altura pensei que poderia ter sido feito em Espanha ou em Portugal. Pareceu-me lógico que alguém tivesse investido tempo em desenhar formas mais curiosas para o til, ou para a cedilha por as utilizar na língua materna, que seria espanhol ou português.

**O tipo *Rolland* e o tipo *Kaas* foram tipos auto-desenvolvidos, no sentido em que partiram de ti e não de uma encomenda. Ao nível das encomendas, por exemplo, do Centro Português de Design ou do caso do Centenário da República, o que é que te levou a desenvolvê-los? No caso do Centenário da República há aqui uma relação com a *Rolland*, como já referiste anteriormente, e no caso do CPD?**

No caso do Centro Português de Design foi a pedido do Henrique Cayatte e no caso da FBA eles contactaram-me, no início não foi o João Bicker, penso que foi a designer...

#### **Ana Boavida?**

Ana Boavida, tenho impressão que sim, que me contactou e que estavam interessados em utilizar um tipo de letra porque estavam a fazer a identidade para as comemorações do Centenário da República. Mais tarde encontrei-me com o João Bicker, fui a Coimbra conhecê-los a todos. Nesse caso, eles pediram-me para desenvolver uma variação da *Rolland* em que, por exemplo, os itálicos

fossem menos expressivos, fossem mais espartano, digamos assim. No caso do Henrique Cayatte eles também me contactaram.

#### **Qual era o programa?**

Eles primeiro enviaram um pedido a diversos designers portugueses para submeterem um portfólio de trabalho feito a nível tipográfico para eles avaliarem para o redesenho da identidade do CPD. Queriam uma tipografia e um logótipo novo para o CPD e eu submeti o meu trabalho. Passado algum tempo, o Henrique Cayatte escreveu-me a dizer que estavam interessados em falar comigo, só que tinham um prazo muito curto. Precisavam das coisas num prazo tão curto que seria impossível desenvolver uma coisa de raiz. Acordámos que utilizaríamos coisas já existentes, não publicadas, para desenvolver os tipos de letra personalizados para o CPD. A *Rolland* tornou-se na *CPD Serif*, que é uma variação da *Rolland* – na altura não tinha uma variante *bold* nem *smallcaps* e foram feitas para o CPD. Para o logótipo do CPD eles queria utilizar uma coisa que anteriormente se chamava *Kiosk*. Basicamente era uma coisa que tinha feito anteriormente, pegar na *DIN* e fazer uma *DIN Rounded*. Na altura, em 2007, ainda não existia, ainda não tinha sido lançada. Então fiz a *DIN Rounded*, incluí-a no portfólio que submeti ao CPD e eles disseram que gostavam de utilizar aquilo. Fiz a *DIN Rounded*, que seria para compor o logótipo do CPD. Penso que depois a utilizaram mais na identidade, mas originalmente era para utilizar no logótipo, juntamente com a marca que tinha sido feita pelo designer Eugénio Chorão.

**Só para contextualizar, o tipo *Rolland* é uma digitalização tua dos tipos que o Rolland utilizou ou é uma interpretação tua, no sentido de *revival*, do tipo dele?**

É uma interpretação minha, embora muitas das características sejam fiéis ao original como, por exemplo, o desenho dos acentos e das cedilhas, sobretudo o til e a cedilha que têm formas muito curiosas. Mas, na grande maioria, é uma interpretação porque a impressão está tão desgastada e mesmo a tecnologia era tão rudimentar na altura que é quase impossível, sem ter acesso ao original de chumbo, vendo só o material impresso, ter

uma ideia muito sólida do que seria o original. Por isso é um bocado adivinhar o que é que seria o original.

#### **6. Descreve-me o teu processo de trabalho.**

Ao longo dos anos o que alterou foi que, cada vez mais, gosto de desenhar primeiro as coisas em papel, mesmo que seja de uma maneira muito de rascunho e sem atenção a proporções, mesmo só para definir o carácter do tipo de letra. Prefiro fazer coisas à mão, desenhar e desenhar constantemente e só depois ir para o computador. No caso da *Rolland*, por exemplo, não fiz muito trabalho que não fosse digital, porque no caso da *Rolland* digitalizei uma data de páginas do livro. Depois fui comparando, fui isolando, por exemplo, vinte «a»s, vinte «b»s, fui comparando, vendo quais eram as coisas comuns e fui desenhando a partir daí, mas tudo digitalmente. No caso da *Kaas*, por exemplo, também é uma coisa modular, também foi tudo feito digitalmente. Construí uma grelha no computador e em cima da grelha fui construindo. Outras coisas, sobretudo coisas personalizadas para empresas como a *Kalevala* ou a *Fiskars*, fiz mais estudos no papel antes de começar a trabalhar no computador.

**Mas, no fundo, quando tu fazes essa transposição do desenho em papel, provavelmente só desenhas alguns caracteres e não o alfabeto todo em papel, mais para determinar o estilo, a aparência e as características principais do teu tipo. Quando fazes essa transposição para o digital, quais são as etapas ou fases por onde desenvolves o teu trabalho? Começas por algum carácter em particular e a partir daí derivas arquétipos? Como é que tu trabalhas?**

Sim, há algumas letras, sobretudo letras das quais eu gosto mais, gosto mais de as desenhar e são as letras mais significativas para mim no alfabeto, que são, por exemplo, o a minúsculo, o g minúsculo, o Q maiúsculo... Essas são as principais, sobretudo o a minúsculo é das letras que gosto mais de desenhar, das letras que acho que é a letra pela qual se identifica qualquer tipo de letra. Eu geralmente identifico pelo a minúsculo. É a letra que gosto mais. Depois começo a compor

palavras. Do a minúsculo facilmente se fazem todas as letras que partilham algo da forma da letra como o n, o m, o i, o l, e a partir daí vou compondo mais e mais até estar convencido de que é uma coisa que tenho interesse em continuar. Essa é talvez a parte mais divertida. Depois começar a compor o resto do alfabeto é um bocado mais chato, porque há letras que não me dizem tanto, como o x, o z, mas depois faço um esforço para terminar o alfabeto todo e começar a experimentar palavras para ver se aquilo realmente funciona ou não.

**Depois passas para a fase dos kernings, hintings?**

Sim. E mesmo durante o espaçamento estou sempre com olho crítico na forma das letras para ver se as letras têm as dimensões corretas, se têm as proporções corretas e se tudo funciona de uma maneira harmónica.

**Essa fase, digamos mais técnica dos kernings ou dos hintings e afins, é algo que tu desenvolves também, ou seja, no teu processo de trabalho tu comesas e terminas um tipo ou delegas, por exemplo, uma parte final do trabalho a outra pessoa?**

Não o tenho feito, não o tenho feito. Só no caso da *Kaas* é que o Chester foi responsável pelo processo final, porque depois adicionou os caracteres hebraicos, cirílico e uma data de caracteres, que eu acho que no total tenho 956 caracteres, é assim uma coisa... Normalmente sou eu que faço tudo, embora eu não seja tão experiente. Os Underware estão, por exemplo, muito mais à frente em termos de programação do que eu, sobretudo o Bas Jacobs, que sabe muito mais da parte final de produção tipográfica. Eu concentro-me no design e depois, se calhar, faço as coisas no final de uma maneira menos económica em termos de tempo, mas controlo todo o processo.

**Trabalhas mais do que um tipo de cada vez?**

Geralmente não. Primeiro porque costumo trabalhar nos projetos tipográficos fora do escritório, ou seja, no meu tempo livre, que é muito limitado, e tento aproveitar esse tempo da melhor maneira. Se começasse a trabalhar em diversas coisas ao mesmo tempo provavelmente ia perder-me. A determinada altura é um processo que

exige tanta disciplina para permanecer focado no que é preciso fazer e não cair em tentação de fazer o desenho das coisas de maneira interminável, que é uma tentação que existe sempre. Sobretudo se passa algum tempo, voltas a olhar para o trabalho que fizeste e vês que, se calhar, já não gostas tanto de determinadas coisas e então voltas a refazê-las. Portanto, para mim o melhor é fazer as coisas de maneira sistemática, muito controlada e muito disciplinada do princípio ao fim e só depois passar para outra coisa.

**No caso das licenças e distribuição, por exemplo no caso da *Kaas*, o processo foi difícil, foi fácil?**

A escolha da Village foi... Quando os contactei aquilo ainda se chamava Thirstype e estava ligada ao Rick Valicenti, de Chicago. Acabou por ser uma surpresa para mim porque, depois de eu os ter contactado e termos assinado um contrato, passado uma ou duas semanas aquilo, de repente, mudou de nome. Chamava-se Village, o contexto era completamente diferente e o Chester não me tinha dito nada. Foi uma surpresa algo desagradável, mas depois lá passou. Na altura contactei várias editoras e a que ficou mais entusiasmada, sobretudo interessada em publicar a *Kaas* foi a Thirstype, que depois se passou a chamar Village. Depois discutimos e ele achou que aquilo era material que seria também interessante desenvolver. Pela natureza dos tipos, ficaria interessante uma versão cirílica e também de hebraico. Concordei com isso e foi assim.

**7. De que forma a evolução da tecnologia condicionou/condiciona o desenvolvimento do teu processo de trabalho tipográfico?**

Ainda trabalho mais ou menos da mesma maneira que trabalhava quando comecei. O *software* é um bocado mais avançado. Eu comecei a trabalhar com *Fontographer*, que era muito básico, e na altura na escola nem sequer abordávamos o *RoboFab*, nem essas coisas. Fazíamos tudo no papel e depois passávamos para o *Fontographer*. Entretanto o *FontLab* melhorou um bocado o processo de trabalho, mas eu continuo a trabalhar mais ou menos da mesma maneira, não alterou assim tanto.

**Para além destas ferramentas que referes, do *Fontographer* e do *FontLab*, atualmente continuas ainda a trabalhar em *Fontlab* ou usas outro tipo de *softwares*?**

Não, não uso. Ainda trabalho com o *FontLab*. Não uso porque não faço grande produção tipográfica. Eu sou diretor de arte numa agência de *branding*, não trabalho muito com tipografia, só em casos excecionais ou fora da agência, por isso, não faço grande produção tipográfica. Eu também não preciso de me meter em coisas muito complicadas. Caso surgisse essa situação, se calhar preferia contratar alguém para tratar da produção e eu fazia o desenho das letras, que é aquilo que eu gosto de fazer.

**Isso como uma opção tua. Não que a aprendizagem dessas novas tecnologias fosse uma ameaça ou retirasse tempo à prática do desenho... (sorrisos).**

Não, porque investir tempo para aprender coisas novas nesse aspeto só se justificava se eu realmente fizesse produção tipográfica a todo o gás, mas não faço. Na maior parte do meu tempo, faço outras coisas. Não desenho tipos com tanta regularidade assim.

**8. Como é que tem sido a aceitação do teu trabalho (prémios, distinções, encomendas e vendas) no mercado nacional?**

Em relação ao mercado nacional, para dizer a verdade, tenho uma ideia muito vaga. Durante os últimos cinco anos tenho recebido muitos *e-mails* de estudantes que estão a fazer trabalhos e que me querem incluir e, às vezes surpreende-me até que saibam alguma coisa sobre mim. Estou há tantos anos fora, que tenho assim uma ideia um bocado distorcida... Em termos de encomendas, penso que na maior parte dos casos têm sido através de recomendação por pessoas conhecidas, como é o caso dos R2, do Artur Rebelo e da Lizá que, de vez em quando, me pedem para fazer coisas como, por exemplo, agora pediram para redesenhar o logótipo da Chocolataria Equador. No caso do CPD nunca me disseram concretamente como é que chegaram a mim. Houve também a representação portuguesa na

Bienal de Veneza, eventualmente, através do pessoal da ExperimentaDesign e da Voyager... Convidaram-me para submeter uma proposta orçamental e, para minha surpresa, depois disseram-me que tinha ganho. Foi uma surpresa, primeiro porque foi assim uma coisa à última da hora e eu estava de férias, não estava à espera que me dessem esse trabalho e depois acabei por ter que dizer que não o podia fazer. Então entregaram esse trabalho ao João Faria.

#### **9. Aproximadamente, quantos tipos vendes em média por semana?**

Como o único que tenho comercial é a *Kaas*... Em relação à *Rolland*, tenho notado algum interesse como, por exemplo, o pessoal da Pacífica aqui no Porto, já me pediu para utilizar no material do OFFF 2009 em Oeiras, agora queriam utilizar noutro trabalho qualquer e têm-me pedido. Um dos fundadores da Tomato, o John Warwicker também já me falou várias vezes que gostava de utilizar a *Rolland*. A última vez estava a fazer um livro em que queria utilizar a *Rolland*. Regularmente tenho recebido pedidos para utilizar a *Rolland*. A *Kaas*, para teres uma ideia, eu recebo um relatório de três em três meses da Village e digamos que de três em três meses eles vendem duas licenças. Na altura, quando foi lançado, vendia um pouco mais, mas também já foi em 2005. Entretanto abrandou.

#### **No caso da *Rolland* como é que fazes quando esses gabinetes te pedem, no caso dos Tomato, no caso dos Pacífica, és tu que lhes vendes diretamente o teu trabalho?**

Sim. No caso dos Pacífica emprestei-lhes o tipo de letra com a condição de... aos R2 também os deixei utilizar, ao António Cruz também o tem utilizado, por exemplo, na Festa na Baixa, digamos que há um acordo em que eles testam os tipos de letra e depois na altura em que for comercializado compram uma licença ou não.

#### **10. Como surgem organizados os produtos que vendes? Utilizas critérios de estilo e de função? Possuis tipos de acesso livre?**

Não, nunca pensei nisso nesses termos. As coisas

que tenho feito têm sido feitas porque primeiramente eu sou designer gráfico e faço as coisas que me interessam utilizar. Houve uma altura em que estive mais interessado nas *blackletters*, embora eu pessoalmente nunca tenha utilizado a *Kaas*, porque a acho muito difícil de utilizar, mas fico contente quando alguém encontra utilização. A *Rolland* é uma coisa que se calhar teria mais facilidade em utilizar, mas como sou muito crítico em relação ao meu trabalho, como acho que não está pronta, também não a quero utilizar. Geralmente são tudo coisas que me interessam do ponto de vista de ser designer gráfico.

#### **Segundo me apercebo, não tens tipos de acesso livre. Preocupas-te com isso?**

Eu acho que, quando se investe tanto tempo num projeto desses, tem que se ter algum retorno financeiro. Por isso, para mim, não faz muito sentido perder centenas de horas a trabalhar numa coisa para depois colocá-la disponível sem qualquer retorno.

#### **11. Preocupas-te com outros alfabetos (por exemplo: cirílico, grego ou árabe) no desenvolvimento de um tipo?**

Não, não me diz muito. Pela mesma razão que já referi anteriormente, de que faço as coisas sempre do ponto de vista do utilizador, de ser designer gráfico e fazer as coisas para utilizar. Por isso, nunca faço as coisas com o intuito puramente comercial de fazer produção para ganhar dinheiro. Faço as coisas mais por gosto, e até mais por gosto pessoal, e a mim não me diz nada fazer tipos para árabe ou outros sistemas de escrita que não o ocidental latino, porque não me dizem nada. **Também por aí depreendo a tua parceria com o Chester para o desenvolvimento do hebraico e do cirílico.**

Sim, ele achou que havia potencial.

#### **Aí mais numa visão de mercado, presumo?**

Sim, numa visão de mercado, embora tenha algumas dúvidas em relação ao sucesso da *Kaas* em Israel ou em países que utilizem o alfabeto cirílico, nunca a vi em utilização, não faço ideia.

#### **Tens algum feedback, por parte da Village, dos países para onde vendes mais licenças?**



Eu recebo um relatório... Estados Unidos, Canadá. Na Europa, lembro-me de ver a *Kaas* em utilização num festival de música eletrónica na Alemanha. Tenho visto algumas coisas em Portugal, no caso da Titan, por exemplo, na ESAD, mas isso até fui eu que lhes dei o tipo de letra, eles não compraram licença.

## **12. O desenvolvimento tecnológico democratizou o acesso aos tipos.**

### **Como encaras esse fenómeno?**

É positivo. Parece-me bem que as pessoas, em termos de design, não estejam limitadas aos recursos que vêm por defeito. As pessoas têm a possibilidade de fazer aquilo que querem, independentemente de viverem no Cazaquistão ou nos Estados Unidos. Isso parece-me bem. Aliás, porque permite também a pessoas... Por exemplo, acho que o designer inglês que fez o tipo de letra para a Portugal Telecom [Jeremy Tankard] também fez um tipo de letra para esquimós [tipo *Arjowiggins Inuit*]. Com certeza, não haverá muitos tipos digitais para línguas de minorias e, provavelmente, nunca teriam acesso a isso se – e ele também não teria acesso à informação necessária para fazer um tipo para esquimós – não houvesse a liberdade de circulação de informação que há com os processos digitais. Por isso, não vejo assim nenhum aspeto negativo em relação a isso.

## **13. Os teus tipos evidenciam traços da cultura portuguesa?**

Sim, sou português, por isso deve haver lá qualquer coisa que seja de raiz portuguesa, embora o processo de trabalho e as influências estilísticas tenham vindo de todos os sítios por onde passei – Portugal, Holanda, Finlândia e Alemanha. De todos esses sítios tenho recolhido alguma coisa, mas...

### **Como é que se caracterizam esses traços da cultura portuguesa no teu trabalho?**

Não é o caso da *Kaas*, mas a *Kaas* também tem uma construção muito particular, modular. Eu acho que os tipos de letra devem ter um carácter mais orgânico do que, por exemplo, os tipos da Adobe, que são quase todos feitos por engengei-

ros. São digitalizados por pessoal técnico e não por designers. Têm um aspeto muito frio e muito limpo e eu gosto mais de ver algo humano no desenho dos tipos de letra. Uma das coisas que me despertou a atenção nas *blackletters*, na Alemanha foi, por exemplo, as *blackletters* em tipos de madeira que eles tinham no museu da imprensa. Tinham um aspeto muito mais orgânico, muito mais artesanal e humano. Essas coisas é que me puxaram, por isso eu acho que, provavelmente, esse aspeto mais expressivo e mais orgânico das letras virá das origens portuguesas, não sei.

## **14. Achas que, se fossem mais utilizados tipos portugueses a nível nacional, isso contribuiria para a construção de uma identidade tipográfica nacional?**

Talvez, mas para isso tínhamos que chegar à conclusão do que é exatamente o carácter português nos tipos de letra, que é uma coisa assim um bocado vaga. Toda a gente pode ter uma opinião sobre isso, mas não há assim um acordo. Tem havido alguma discussão sobre o assunto, mas não é assim muito óbvio quais são as características nos tipos de letra que os identificam como sendo de origem portuguesa ou qual é o sabor português que está visível nas letras. Isso é uma coisa assim um bocado vaga...

## **15. O que distingue os teus projetos no mercado nacional? E no internacional?**

Primeiro faço aquilo que gosto e gosto pouco, por exemplo, de maneirismos e de *overdesign*. As pessoas têm uma necessidade enorme de fazer mais do que é preciso e isso é uma coisa que eu tento evitar. Mesmo em termos da forma das letras, não acho que tenha que tornar as letras tão distintas quanto isso só pelo facto de serem diferentes, de serem uma coisa mais pessoal, que alguém possa dizer que eu tenho um estilo próprio. Isso não me diz nada. Como já disse várias vezes, faço as coisas que gosto de utilizar e gosto das coisas simples, puras, claras, com poucos maneirismo e rococós e coisas assim. Por isso, é uma coisa que tento evitar. Tenho visto muitos tipos de letra com sucesso que são sobredesenhados e



tenho muita dificuldade em utilizá-los, porque são tão característicos de determinado estilo de uma pessoa e o caráter do tipo é tão marcado que depois o trabalho começa a ser marcado pelo caráter do tipo e não pelo caráter, por exemplo, do cartaz. Passa a ser um cartaz com aquele tipo de letra e não um cartaz... um cartaz! E eu gosto que as coisas sejam suficientemente neutras, que se possam utilizar mais livremente e não estejam tão marcadas pelo tipo de letra que se utiliza.

**16. A que atribuis o número reduzido de mulheres no desenvolvimento de tipos em Portugal?**

Já ouvi muitas discussões sobre isso. Uma das opiniões mais presentes é pela mesma razão que há mais pessoas com asperger e autismo do sexo masculino do que há no feminino. Se calhar nos homens há mais obsessão por pormenores. É um tipo de trabalho tão de pormenor e tão de detalhe... se calhar também um trabalho mais chato... não sei... Mas também não é um trabalho para toda a gente. É preciso ter muita disciplina e muita paciência. É um trabalho que demora tanto tempo para se ver resultados que não é um trabalho para toda a gente. É um trabalho que tem uma parte divertida, mas grande parte do trabalho é um trabalho muito chato.

**17. Consideras que há meios adequados para publicitar o trabalho dos tipógrafos nacionais?**

Acho que sim. Portugal até agora teve um número bastante elevado de publicações, tanto em imprensa diária como em revistas onde se poderia aproveitar mais a produção nacional. O jornal *Público*, por exemplo, não precisava de ter ido tão longe para ir buscar o tipo de letra que utiliza.

**Aqui referia-me não tanto à aplicação de um tipo a um determinado trabalho, mas mais à publicitação dos trabalhos dos designers de tipos portugueses, mais à divulgação do seu trabalho.**

Nesse aspeto acho que não. As publicações de design em Portugal... tínhamos a *Page*, mas não há assim grande coisa e agora também desapareceu o Centro Português de Design. Os organismos e meios de suporte ao design português estão assim... a não ser coisas mais independentes, mas

as coisas mais independentes têm mais dificuldade em ultrapassar fronteiras, por isso, é um panorama assim um bocado deserto, neste momento. Eu, mais uma vez, como não vivo em Portugal, tenho uma visão diferente das coisas. Se calhar há coisas que eu não conheço, mas do que conheço do panorama nacional, as coisas estão assim um bocado mortas.

**18. O que pensas sobre as plataformas digitais existentes (por exemplo: MyFonts; Google Fonts) para a distribuição e divulgação de tipos? Qual a importância que lhes atribuis?**

O MyFonts é uma ferramenta muito útil para quem trabalha numa agência e tem de encontrar rapidamente um tipo de letra para um trabalho. Às vezes há coisas que nós gostamos mais de utilizar, mas depois pode acontecer um problema com um trabalho em que é preciso utilizar uma coisa diferente e então é útil ter algo como o MyFonts, onde se pode procurar numa base de dados tipográfica bastante vasta e em que a pesquisa é muito fácil. Do ponto de vista de um designer, para quem desenha tipos de letra e vive de desenhar tipos de letra e, sobretudo, para estúdios pequenos, de uma pessoa, é útil que haja o MyFonts. Provavelmente aí as vendas são muito maiores do que seriam se estivessem a vender os tipos através das suas próprias plataformas *on-line*.

**19. Vês vantagens na criação de uma plataforma que divulgue os trabalhos dos designers de tipos nacionais, quer nacionalmente, quer internacionalmente?**

Seria uma coisa interessante.

**Vês mais vantagem numa plataforma em português para o universo de falantes de português ou bilingue para alargar ao mercado internacional?**

Acho que devia haver as duas vertentes. Acho interessante o desenvolvimento de uma plataforma orientada para os países onde se fala português. Por exemplo, o Brasil tem um universo de publicação de livros muitíssimo mais vasto do que nós temos em Portugal. Há aí um mercado grande para explorar e, em termos de tipos de letra, os brasileiros também estão muito no início, por

isso, poderíamos colaborar e tentar explorar esse mercado, até mesmo nos países africanos.

**20. Há alguma outra proposta que te pareça mais oportuna, exequível e eficaz para a divulgação e disponibilidade dos tipos desenhados por ti e pelos autores portugueses?**

Encontros tipográficos como o que aconteceu no Porto, no ano passado. Acho que esses eventos, sobretudo quando se tenta trazer pessoas de fora tanto como intervenientes, mas também como visitantes, como público, são interessantes e acho que ajudam a publicitar o trabalho tipográfico português.

**Entre isso e uma plataforma digital?**

Eu acho que a plataforma digital tem mais potencial por abranger um público muito mais vasto.

**21. Pensas que um sítio que tenha os teus tipos e dos outros autores pode ajudar a aumentar a visibilidade do teu trabalho e reforçar o conhecimento dos autores portugueses?**

Sim, acho que sim.

**22. Estarias disponível para disponibilizar gratuitamente tipos para projetos académicos?**

Sim, tenho-o feito algumas vezes. Gosto sempre de ter alguma garantia que é utilizado para aquele fim, de que não vai acabar nas mãos de outras pessoas e que é um trabalho sério. Tendo essas garantias não tenho problema nenhum em disponibilizar os tipos.

**23. Olhando para trás, e sabendo o que sabes hoje, o que nos falta para ampliar a cultura tipográfica?**

Falta um ensino mais atualizado e sério de tipografia nas escolas de design portuguesas. Quando estava na ESAD, por exemplo, puseram-nos a desenhar letras de esquadro e compasso. Todos nós que estamos relacionados com isso sabemos que o Garamond não desenhava letras de esquadro e de compasso. Essas letras não são baseadas em formas geométricas e foi esse o primeiro contacto que tivemos no segundo ano com o desenho dos tipos de letra. Era totalmente falso e não tinha

nada a ver com a realidade. Não é assim que se desenham as letras. Por isso, se os professores souberem mais e ensinarem melhor, mesmo que os alunos depois não se tornem tipógrafos profissionais, pelo menos sabem desenhar logótipos. Essa foi a minha motivação inicial. A minha motivação foi saber mais sobre letras para poder... Hoje em dia acho inconcebível que um designer não saiba desenhar letras, por exemplo, para desenhar um logótipo. Não só facilita e melhora a qualidade do trabalho, como uma pessoa que trabalha com letras tem que saber alguma coisa sobre letras. A mim, parece-me lógico.

**24. O que é que não te perguntei que te pareça relevante?**

Essa é difícil. Não sei...

**Porque é que nunca enveredaste pelo design de tipos profissional apenas? Ponderaste isso?**

Houve uma altura em que me passou pela cabeça, juntamente com alguns colegas estávamos a planear lançar uma editora tipográfica, que seria um pouco mais do que uma editora tipográfica. Seria uma editora tipográfica, editora de livros e revistas e um projeto que estávamos a trabalhar com alguns colegas finlandeses, com portugueses e um italiano que vive na Suíça. Até concorremos a bolsas para apoiar e para desenvolver isso, mas depois acabámos por não avançar. A Typolar, que é de dois finlandeses, resultou desse processo. Isso foi a única altura em que pensei que se realmente lançássemos esse projeto e corresse muito bem – porque depois seria necessário haver gente que gerisse a tempo inteiro esse projeto – poderia trabalhar unicamente com tipos de letra. No entanto, a minha posição foi sempre de que sou um designer gráfico que desenha tipos de letra, como atividade auxiliar do design gráfico e não unicamente como atividade principal.

**Muito obrigado por este bocadinho!**

De nada!

Entrevista a **Jorge dos Reis**. Lisboa. 03.07.2013

**1. Como surgiu o teu interesse pela tipografia?  
Com quem aprendeste?**

Bom... eu sou filho de dois professores primários e isso é um aspeto que é relevante, no que diz respeito a uma certa contemplação da escrita, na totalidade do dia, no sentido em que se está na escola e se está em casa na escola, percebes? Quando eu era criança, isso era uma constante. A aprendizagem das primeiras letras era uma coisa que estava muito intrínseca e, a partir daí, a minha infância está muito marcada por recolher desenho de letras que me interessava. Tinha um pequeno livro onde registava as letras que me interessavam. Muito novinho, recortava os títulos dos jornais e dos anúncios, as palavras, para contemplar o desenho da própria palavra. Eu acho que percebi muito cedo o que é que queria ser... O design gráfico e o contemplar da própria letra, a idolatria da escrita enquanto forma foi uma coisa que surgiu muito cedo na minha vida. Nunca tive grandes dúvidas. O que aconteceu foi que, como tinha essa paixão tão, eu diria, tão específica, acabei por me interessar por coisas que eu achava que seriam importantes e que iriam contaminar, no bom sentido da questão da tipografia. Por exemplo, a música, a música contemporânea, a arquitetura, o design de uma forma mais abrangente, enfim, várias coisas que me interessavam e que eu achava que eram essenciais para consolidar a questão da tipografia. Isto é... este meu interesse nasce de uma forma muito concentrada nesse contexto, mas eu diria que também é articulado com outras coisas que me interessavam.

**Aqui a questão de com quem aprendeste... ao nível de escolas...?**

Ah! Com quem aprendi... Olha, eu fiz a António Arroio, depois passei aqui pelas Belas Artes [FBAUL] e passei também pelo ISCTE, Royal College e novamente Belas Artes. Mas houve uma altura grande, muito formativa para mim, no meu quarto ano e no meu quinto ano. Foi numa altura em que eu estava mesmo aqui ao lado, numa tipografia que era a Freitas Brito. Era já ali em baixo. Há aqui uma coincidência que é: eu come-

cei a minha vida profissional como assistente no design do Robin Fior e o ateliê dele era na Rua do Ferragial, na mesma rua dessa tipografia que é a tipografia Freitas Brito. Tipografia Freitas Brito, que era a última grande tipografia de caracteres móveis de Lisboa. Onde se imprimiam os bilhetes do São Carlos, os bilhetes do Coliseu... fazia-se tipografia com caracteres móveis à séria e aquilo depois só parou porque faliu e por circunstâncias que eu desconheço, mas o quarto ano e o quinto ano foram talvez os períodos mais formativos para mim. Porquê? Porque enquanto estava a fazer o quarto e quinto anos estive sempre na tipografia. O curso aqui permitia que, no quarto e no quinto ano, um aluno pudesse já desenvolver um tipo de processo de projeto mais direcionado para o que lhe interessava. Quem queria, por exemplo, fazer ilustração, podia já começar a ir por aí. Imagina, chegava à escola e dizia assim «Olhe, eu quero fazer uma viagem à Finlândia de três semanas. Quero ilustrar as bétulas.» Ou eu, por exemplo, dizia assim «Eu estou aqui ao lado numa tipografia, estou lá o dia todo.» E havia nesse tempo um ensino muito diferente do que há hoje e esse período em particular, em que fui aprendiz de tipografia, foi talvez o período mais formativo que eu já tive. Foi muito importante, muito intenso.

**Isso era aproximadamente em que ano?**

Isto foi em 1994, 1995 e 1996. Em 1996 terminei. Depois continuei ainda mais algum tempo nessa tipografia, mesmo depois de ter terminado a licenciatura e foi nessa altura que não «mudei de rua» e fui para o ateliê do Robin onde trabalhei mais ou menos dois anos. Eu acho que foi até 1998. Curioso que era na mesma rua. Foram períodos muito formativos porque foram, tipograficamente, muito ricos. Não tanto no campo do desenho da letra, no *type design*, mas no campo de conhecer em profundidade a mecânica da própria letra. Na tipografia havia um conjunto de tipos de letra enormes de madeira e de chumbo. Foi possível desenvolver muito trabalho. Fiz várias impressões sobre o material que havia naquela tipografia, trabalhei muito. Mais tarde com o Robin havia um trabalho de aquilo que

ele chama de *tipolinguística*, que era trabalhar a palavra relacionada sempre com o seu som, com a sua fonética e com a sua linguística. Eu acho que hoje os meus tipos de letra têm sempre uma dimensão sonora, porque os tipos de letra não são sinais negros. Os tipos são sons. Um tipo de letra, uma letra, um caráteré um som. Acho que isso é uma coisa muito incrementada, porque na primeira metade da licenciatura eu estava a estudar música no conservatório e, como tu vês, isto é um puzzle que se monta facilmente. Esse período em que estava a estudar música foi importante, porque estava aqui a fazer os primeiros três anos da faculdade e estava a fazer o conservatório ao mesmo tempo. É interessante verificar que quando acaba o conservatório começo na tipografia, quando acaba a tipografia começa o Robin e o período aqui na faculdade apanhou esse período do conservatório e esse período na tipografia. É interessante que foi nesse altura, foi logo no primeiro ano, que eu comecei a desenhar tipos de letra e estava no conservatório. Esta dimensão sonora é também muito importante para essa aprendizagem. Portanto, há uma estruturação sonora no próprio desenho da letra. Isso também é um período de formação muito importante, que é perceber que o tipo tem um determinado paladar, paladar esse que tem a ver com o seu som, com a sonoridade.

**2. Quais as influências mais significativas (designers; movimentos artísticos; publicações; viagens; exposições; conferências) que consideras ter incorporado no teu trabalho?**

Eu sou um modernista. Eu sou um modernista e não sou aquilo a que chamam um contemporâneo. O meu trabalho é um trabalho contemporâneo, lida com contemporaneidade, mas o modernismo é, por assim dizer, um período fundamental que informa o meu trabalho. À medida que fui fazendo determinadas viagens, a Moscovo, a Inglaterra, a Itália, a determinados sítios que me interessavam por causa da tipografia, tudo isto se foi concretizando no meu trabalho. Este ponto de vista tem a ver com encontrar uma linguagem que seja muito depurada. Apesar de

haver alguma modulação no meu trabalho, eu considero que a modulação, enquanto tarefa do design tipográfico, terminou. Isto é uma posição um pouco «radical», mas todos temos que defender uma causa, eu acho, e cada um terá a sua causa. Esta é um pouco a minha causa. Tem a ver comigo, tem a ver com a minha forma de trabalhar... eu acho que a modulação tem a ver com a pesquisa de legibilidade, que é contínua. Isso é fazer um trabalho que eu considero muito importante, um trabalho técnico, mas o trabalho de natureza formal, de natureza projetual, vai ao encontro de uma natureza funcional, assente numa depuração e numa geometria muito importante. É este lado modernista, das formas puras, que me interessa muito. Interessa-me muito esta objetividade, esta limpeza formal.

**Daí também a relação com o Paul Klee, com formas elementares, com o construtivismo...**

Sim, com o Paul Klee... sim, com os construtivistas, com o Rodchenko, com o Lissitzky, com o Piet Zwart... são assim autores da velha tipografia, de caracteres móveis, mas que também desenham tipos e fazem um trabalho muito multifacetado. Esses são, claramente, o meu território de influências. Depois outra coisa que me influencia muito no meu *type design* é a partitura gráfica. A produção de partituras gráficas na música contemporânea. A música é muito importante para o meu trabalho de *type design* e há um período da música contemporânea, particularmente, os cursos de Dramstadt, que o Karlheinz Stockhausen e o Luciano Berio faziam. Esses cursos durante a década de setenta assentavam no facto de que um compositor tinha que produzir as suas próprias partituras gráficas. Eram contra a partitura convencional. E produziram um conjunto de códigos, são códigos de leitura muito inovadores, muito transversais, que negam um aspeto muito importante que eu considero nestas minhas influências que é: autores que vão ao encontro do código enquanto objeto não estagnado. O código enquanto objeto em evolução. Porque se todas as artes evoluem, repara, a arquitetura está sempre à procura de novas formas de habitar o espaço unifamiliar, as artes plásticas sempre a

colocar-nos sobre novas formas de ver a contemporaneidade, então por que razão é que nós, os *type designers*, temos que trabalhar sempre com um código, que é a nossa ferramenta, que está estagnada? Acho que somos nós, os *type designers*, que temos que fazer evoluir o desenho do alfabeto. Eu rejeito claramente uma coisa preguiçosa que é trabalhar só para a legibilidade. Eu acho que temos que colocar os leitores perante novas plataformas de leitura, novas situações de leitura. E isto para ir ao encontro dos autores. Esses são os autores que eu considero que são mais revolucionários, que utilizaram o *type design* e a tipografia de uma forma funcional, objetiva, para chegar a uma determinada intenção. Essas são as minhas influências, que se consolidaram, por acaso, quando fui a uma galeria em Moscovo, que é a galeria Tretyakov\*, ver aquelas coisas à minha frente, aquilo foi fazer luz, percebes? As viagens são muito importantes. A minha vida mudou muito, por exemplo, a primeira vez que fui à Finlândia e vi a arquitetura do Alvar Aalto, depois voltei várias vezes. Há assim viagens que nos marcam e que vamos à procura do que já sabemos que vamos encontrar, não é? Há uns autores que achamos referências e vamos lá consolidar... acho que é um bocado disso.

**Vou só trazer à conversa alguns nomes para perceber se são ou não influências significativas:**

**Alan Kitching, Michael Oakes, Alberto Talone.**

Ah, sim! São os três pessoas da tipografia de caracteres móveis. Estás agora a chamar uma outra dimensão do meu trabalho que é muito importante. É quase biográfico. O Alan Kitching é uma pessoa muito importante na minha vida e uma pessoa por quem tenho uma estima enorme. Aprendi muito com ele, mas eu acho que... e o Michael Oakes em Norwich e o Alberto Talone em Turim, mas repara, são autores da área da tipografia de caracteres móveis, que, por sinal, eu acho que é o instrumento mais formativo que existe em *type design* e em tipografia. Eu acho que é difícil fazer um curso de tipografia sem passar pelos caracteres móveis, as tais oficinas que há no Porto e aqui no Ar.Co, não é? E esse período do Alan Kitching foi um período muito importante, muito formativo,

onde se trabalhou com os tipos com um certo nível de domínio, manipulação e exigência. Isto porquê? Um nível de exigência que estava em articulação com a própria limitação da tipografia de caracteres móveis. E isto é uma ginástica cerebral, cognitiva, brutal, gigantesca! A tipografia, como tu sabes, tem limitações próprias. O nível de exigência que ele colocava nos projetos, do ponto de vista das cores, da tipometria, de uma série de coisas, era um nível muito puxado. Com o Alan foi um período muito formativo. É assim um período *matter* para mim. Muito, muito importante. Acho que isso se percebe. Tudo o que eu faço tem um pouco de *wood*, sabes de... um certo carácter tosco. Ele tinha muitos *grotesque*, muito material de fundições suíças, e coisas inglesas de tipografia vitoriana e eu acho que aquilo ali era assim um espaço de trabalho muito vivo. Foi um trabalho muito vivo, muito exigente. Eu acho que a tipografia de caracteres móveis é, em si, a escola mais importante de tipografia que pode haver.

### **3. Como situas o teu percurso profissional entre 1990 e 2010? Quais as principais áreas e mercados com que trabalhaste/trabalhas?**

Em 1990 estava mais ou menos a começar a faculdade e estava também no conservatório. Foi um período de escrituralismo e musicalidade. Seguiu-se o período em que iniciei o trabalho de aprendiz de tipógrafo ali na Freitas Brito, até 1996 e depois com o Robin até 1998. A partir de 1998 comecei a ter colaborações muito diferentes. Na década de 2000 a 2010, eu diria que é uma década de contra a ingenuidade e à procura de uma maturidade. Eu acho que há duas fases importantes no design, o período da ingenuidade e o período da maturidade projetual. Em 2016, se tudo correr bem, vou fazer vinte anos de tipografia e eu acho que, nessa altura, estou a sentir finalmente aquilo que eu designo por maturidade projetual. Esse período de maturidade projetual assenta em três «i>s: a ingenuidade, a imaginação e a intencionalidade. E se tu vires bem, esses três «i>s que eu considero os três «i>s da maturidade, vou buscá-los lá atrás à ingenuidade. Eu acho que nós estamos sempre a fazer pontes. Eu, por

exemplo, gostava de ter um sítio gigantesco onde pudesse ter colado todos os meus *croquis*, todos os meus desenhos. Uma coisa gigante, um hangar onde eu pudesse ver ao mesmo tempo todos os desenhos que já fiz e pudesse ir lá buscar coisas. E há coisas ingénuas que estão lá para trás que são muito importantes. Eu acho que a palavra ingenuidade vem lá de trás, a palavra imaginação tem a ver também com o imaginário, esse imaginário vai em crescendo ao longo da vida, e a intencionalidade, essa é muito diferente, vem depois com a maturidade. Eu diria que chegas a uma maturidade; a intencionalidade e a garra que colocas no próprio projeto vai-se incrementando. Portanto, eu acho que esse período, de 2000 a 2010, é o período em que eu considero como uma espécie de *take off* para essa tal maturidade projetual, que se vai consolidando ao longo da vida. E eu acho que é interessante que coloques essa questão por tempos, porque nós temos tempos muito... eu, particularmente, vejo a minha vida por tempos muito compartimentados. Sinto claramente que há alturas em que tive um tipo de dedicação mais a um tipo de coisas ou que fui contaminado, no bom sentido, com outro tipo de coisas... ou fiz determinadas viagens. Eu acho que até ao ano 2000, mais ou menos, há claramente um período de ingenuidade, no bom sentido, e a partir de 2000 até 2010 há um percurso em direção a uma maturidade. Estou no percurso, sem a atingir ainda, acho eu. Estou a subir as escadas, a seguir um percurso até à maturidade.

#### **E relativamente às áreas de trabalho?**

Eu tento sempre manter um equilíbrio entre a questão editorial e a questão da tipografia. São as duas questões... nem tudo é editorial, não é? Acima de tudo eu considero que há a dimensão do design gráfico. Utilizo a palavra editorial no sentido em que também faço objetos editoriais, mas acima de tudo há o design gráfico e há a tipografia. Tentei sempre equilibrar, sabes? Um *balance your life*, que é manter um equilíbrio. Não permitir que, de repente, haja muita tipografia e deixe de fazer os objetos. Interessa-me a materialidade e o próprio materialismo no sentido sociológico e marxista. A materialidade é uma questão es-

sencial no meu trabalho. Tem a ver com o facto de eu vir dos tipos de madeira e de chumbo. Aí não tenho a mínima dúvida. Mas a materialidade dos objetos é uma coisa muito importante. Tenho sempre um receio, que é precisar de um suporte para imprimir aquele tipo de letra. Preciso disso, é uma urgência. É difícil pensar num tipo de letra no vazio. Tudo tem a ver com a personalidade de cada um. Eu sinto que, como tenho esta visão da matéria-prima, preciso de partir para um projeto com um tipo de letra e depois, a partir daí, desenvolvê-lo, revisioná-lo, fazer a sua revisão depois dessa primeira utilização. Isso é um aspeto importante, tem a ver com uma certa materialidade que está presente também na tipografia.

#### **E relativamente a iniciativas que foram levadas a cabo entre 1990 e 2010: exposições, conferências...?**

Houve o Icograda em 1996, não é?

#### **Acho que foi em 1995.**

Sim, em 1995, sim. Acima de tudo... assim os episódios importantes são as alturas em que posso expor o meu trabalho textual e as exposições são momentos em que utilizo a escrita, a textualidade, articulada com um tipo de letra que possa corresponder, que se possa relacionar com o que lá está escrito. E aqui há um contraponto entre significado, significante. Para mim, testar ou trabalhar com um tipo de letra é perceber de que forma é que aquele tipo de letra foi feito para aquela palavra. E de que forma aquela palavra tem uma dimensão formal alojada num determinado desenho. O desenho, e o desenho desse mesmo tipo de letra está relacionado com aquela palavra, com aquela circunstância, com aqueles objetivos. Portanto, eu acho que as exposições são momentos de revisão e de ponto da situação, são momentos *pivot* para a própria tipografia. O meu material de trabalho é a escrita, é a textualidade, trabalhando na sua forma e também no seu conteúdo.

#### **Falamos da Icograda em 1995... e a ATypI aqui em 2006?**

Ah, sim! Foi importante. Na ATypI houve uma exposição e eu tinha aí um tipo de letra do Museu Nacional Ferroviário, do *Notícias da Covilhã* e o da Câmara Municipal da Guarda.



**O *Simplissima beirã* e o *Tintininho*.**

Sim, *Tintininho* o nome vem do Castro de *Tintininho*, que é a origem da Guarda.

**Isso era a seguir (risos)... Mas o colóquio em si e o facto de...**

Ah sim foi importante, claro! Em termos de discussão e termos tido cá... acho que sim.

**4. Quais os projetos que destacarias do teu percurso profissional?**

Eu sou um *type designer* que trabalha muito para... quase como os artistas usam *site specific*. Gosto da ideia da implantação. Implantar o projeto num território. Eu acho que houve assim três períodos muito importantes que têm a ver com esses três tipos de letra em particular. Já houve outras coisas. Por exemplo, este tipo de letra que até trouxe para tu veres – não te posso oferecer isto, porque veio agora da gráfica – é um tipo de letra que eu desenhei para o Alandroal. Tem a ver com um certo caráter pré-histórico, do próprio Paleolítico e do Neolítico, mas isso podemos falar depois... Acho que, apesar de eu depois ter vindo a fazer outras coisas, esses três momentos são muito importantes. Esse tipo de letra do Museu Nacional Ferroviário, depois o tipo de letra do *Notícias da Covilhã* e o da Câmara Municipal da Guarda foram assim três momentos muito importantes no meu percurso. Isso também porque repara, depois quando se lançou o tipo de letra *Via Estreita* houve uma exposição sobre o tipo de letra. Eu nunca tinha ido a uma exposição... Estávamos em... 1999... 2000..., mas repara, nunca tinha estado assim numa exposição. Imagina uma exposição de um tipo de letra. Eh pá, ir ver uma exposição de um tipo de letra. Eu achava aquilo... «Bom, então está bem, fazemos aqui uma exposição para expor o tipo de letra». Foi um momento importante. Vês o teu tipo de letra na parede, as pessoas vão lá ver, há testes de legibilidade, há várias dimensões. Faço projetos de sinalética, estás a ver, isso mexe muito. E depois, em relação ao *Notícias da Covilhã*, eles fizeram uma edição, que por acaso até me escapou um pouco, eles é que controlaram aquilo tudo porque depois isso estava lá na Covilhã e eu estava cá, e eles fizeram

um *booklet* com o tipo de letra. E também houve um *booklet* com o tipo de letra da Câmara Municipal da Guarda. Esse material até estava nessa exposição. Estava exposto. Essas páginas estavam expostas. Pronto, tem a ver com isso, tem a ver com o facto de que a letra fica... a pessoa está despida, não é? O trabalho está ali à vista. Acho que esses momentos foram momentos muito importantes.

**5. O que te levou a desenvolver o tipo *Via Estreita* para o Museu Nacional Ferroviário?**

Havia uma particularidade no Museu Nacional Ferroviário.

**Surgiu de uma encomenda?**

Surgiu de uma encomenda, certo, mas nasceu de um museólogo que estava a trabalhar comigo, que era o António Pinto Pires, que me convocou para este projeto. O que ele queria trabalhar muito era a questão da iconografia ferroviária e como havia uma perspetiva da história dos caminhos de ferro muito forte, havia um desejo de manipulação gráfica e depuração do universo ferroviário. A partir daí, uma das coisas que eu desenvolvi foi um tipo de letra. Porquê o *Via Estreita*? Por causa dessa dimensão histórica. O próprio desenho assume o *via estreita* porque do ponto de vista da consistência, da certeza de decifração, a letra tem mais mancha. A *via larga*, que é a tipologia ibérica, obrigar-me-ia a fazer quase um tipo de letra *outline* e então optei por trabalhar o *via estreita*. Em primeiro lugar, por ter uma dimensão histórica relacionada com Portugal. Aquela *via* do vapor do Douro, que a mim me marca imenso. Eu já gostava muito de viajar de comboio, e gosto muito do Douro, gosto muito do norte. Eu sou muito do Tejo para cima, sabes? Eu não sou do Tejo para baixo. Sou estrangeiro, do Tejo para baixo. Do Tejo para cima estou em casa. E esse universo do Douro sempre me disse muito, é um universo muito importante para mim. Como tu sabes, eu sou da Covilhã. É uma terra de escarpas e eu preciso daquelas escarpas, daquela serra e daquilo tudo e esse percurso em si é um percurso acidentado. O percurso do Douro. Sentes a tua vida ali, nesse percurso e isso foi a grande influência,

mas sempre partindo de uma referência que era a história dos caminhos de ferro, havia sempre uma dimensão histórica.

### **E o que é que te levou a desenvolver o *Simplíssima Beirã*?**

Em relação ao *Simplíssima Beirã*, eu inspirei-me em vários elementos escrituralistas de fachadas da altura do Estado Novo. Lembro-me, por exemplo, daquela fachada de um banco, acho que até era a Caixa Geral de Depósitos, em Castelo Branco, que foi uma influência forte para esse desenho. Depois tentei manipulá-la, mas eu queria que houvesse uma referência àquele lugar, àquele espaço, àquela região e eu acho que, de certa forma, algumas das sequelas do Estado Novo ainda estão vivas na Beira Baixa e na Beira Alta. Apesar de eu achar que do ponto de vista tipográfico havia um modernismo muito independente da ditadura. O modernismo presente, nas referências para o tipo *Simplíssima Beirã*, acho que é independente e oposto ao próprio regime. A mim interessava-me algo que marcasse a simplicidade do granito, a simplicidade das próprias fragas, que trouxesse uma geometria que me interessa muito e que, ao mesmo tempo, pudesse marcar uma posição. Uma posição que tivesse a ver até com a história da própria Beira, que tivesse a ver com o sofrimento dos operários durante o fenómeno têxtil. Há um livro que foi muito importante para esse tipo de letra que é *A lã e a neve*, do Ferreira de Castro, que é um livro muito importante onde se mostra a enorme simplicidade com que as pessoas viviam. Essa simplicidade tem a ver com o carácter rústico da vida, com a rusticidade das próprias fragas e do próprio granito. Há outro texto também muito importante para mim que é um texto do Miguel Torga sobre a serra da Estrela, que diz que a serra da Estrela é a mais brutal, a mais tosca, a mais gigantesca de todas as serras. Ele diz que há outras serras, mas a serra da Estrela... Eu acho que a *Simplíssima Beirã* é em si um objeto concetual complexo, onde se articulam essas coisas todas e eu acho que é um tipo de letra muito dali. Da mesma forma que o *Via Estreita* é muito do Douro e muito da história dos caminhos de ferro, o *Simplíssima Beirã* é mui-

to daquela região, muito daquela terra.

### **E o *Tintinollo*?**

O *Tintinollo* é claramente um tipo de letra da Guarda e assume esse aspeto porque eu queria que o nível de depuração se articulasse com a enorme riqueza até decorativa e arquitetónica que a própria cidade tem. O centro histórico da Guarda é muito rico, do ponto de vista... há uma simplicidade, há essa dimensão geométrica que também está presente, mas depois pensei: «Que tipo de letra eu vou desenhar que se articule com este centro histórico, com esta riqueza, com a própria Sé da Guarda?». Parti então para um objeto que tivesse um carácter lânguido, que se articulasse com aquele carácter longitudinal da Sé, por isso é que o *m* é uma espécie de curva e contracurva longitudinal, longo, o *n* é quase... a letra é *monospaced* às vezes, outras vezes... há certos aspetos geométricos na letra de que eu me socorro para respeitar esse património histórico da Guarda.

### **De onde vem a origem do nome?**

Ao lado da Guarda há um castro onde nasceu a Guarda. Um historiador, de certeza, que poderá explicar isso melhor que eu, mas a Guarda nasce aí e depois, claro, os povos foram-se organizando naquela zona, naquele vale. Eu comecei por chamar ao tipo *Morcela*, por achar que tinha um determinado tipo de curvatura que se articulava com um género alimentício, ou um prato típico daquela região. Depois acabámos por decidir que, da mesma forma que o tipo de letra queria ser extremamente objetivo e depurado, tínhamos que ir também às raízes, ao que havia de mais puro na Guarda, que era a sua própria origem, o castro de Tintinollo. Quando abandonámos o nome *Morcela* – e isso até foi uma coisa que eu geri com as pessoas do pelouro da cultura – acabámos por lhe chamar *Castro Tintinollo* e depois, no final, o nome *Castro* acabou por cair porque todas as pessoas na Guarda conheciam a palavra «tintinollo». Eu acredito nesta dimensão, na dimensão local da tipografia. É mais ou menos a palavra «tintinollo» não diz nada a quem está de fora, mas diz muito às pessoas que estão lá. Isso convocava também um aspeto que me interes-

sava, que é o caráter local, a dimensão local, que depois se transforma em universal, mas propriamente local da tipografia e daquele tipo de letra em si, em específico.

**As designações dos tipos são sempre feitas *a posteriori* do trabalho?**

Ao mesmo tempo.

**Não existe na manga um conjunto de nomes para fontes que poderão surgir daí para a frente...? Como existe essa relação muito *site specific*, se calhar, não fará muito sentido...**

É verdade. Eu diria que essa dimensão projetual que se articula com os elementos que concorrem ao próprio projeto depois têm também determinadas designações que são intrínsecas, portanto, eu acho que o nome articula-se sempre e dá sentido. Acho que o nome é muito, muito importante. É hoje como... sei lá, numa peça de música contemporânea, um compositor dá um nome à composição. Uma peça do Iannis Xenakis chama-se «Jonchaies», onde o Xenakis trabalha com o vento passando nos juncos e a peça é muito sobre isso... os Jonchaies são os juncos. Eu digo assim «Espera aí, se esta peça é uma peça que trata este tema, tem que ter este nome». Podia chamar-se, por exemplo, sei lá, viagem à Noruega, ou não sei o quê, mas já era uma coisa muito pouco... não te permitia este tipo de proximidade que é importante.

**6. Descreve-me o teu processo de trabalho.**

Há alturas em que é *type design* puro e que temos que estar concentrados em obter um nível de trabalho...

**Por exemplo, comesas um tipo por desenhar e depois passas ao digital...?**

Ah! Desenho sempre! Desenho, desenho. Acho que há aqui duas palavra chave: desenho e funcionalidade. Desenhar, para mim, é pensar. E o desenho é uma fase muito importante de trabalho, de reflexão e de pensamento e é um pensamento que, como fica registado, permite estar sempre a fazer um contraponto com a sua funcionalidade, com a função. E, nesse sentido, o desenho é muito importante, acho que sim.

**E depois passas para o computador?**

Passo para o computador, sim. Trabalhando acima de tudo as curvas de forma a que...

**Esse trabalhar com as curvas passa por que tipos de *software*?**

Passa pelo *FontLab* e passa por desenhar muitas vezes no *Illustrator*, porque são hábitos que a pessoa tem incutidos. Eu gosto do *Illustrator*, da manipulação dos *béziers* do *Illustrator*, acho que aquilo funciona bem. Acima de tudo, tem a ver com isto: trabalhar no *software* não é trabalhar com linhas, é trabalhar com manchas, manchas de contorno. Essa manipulação, a modulação, tem sempre a ver com estas duas linhas. São duas linhas. E essas duas linhas, eu acho que por muito que se trabalhe ao nível do próprio desenho, podem-se planear, podem-se programar o mais possível, mas quando se chega lá ao *FontLab* ou ao *Illustrator*, é aí que se afina esse aspeto da modulação e dos *béziers*.

**Como é que tu desenhas? Qual é o teu processo de trabalho no desenho do tipo? Começas por algum arquétipo, por algumas letras em particular que derivas para outras?**

Há pessoas que começam sempre por uma determinada letra, não é? Imagina, o Erik Spiekermann diz que começa por uma letra, pela *n*, e o Matthew Carter diz que começa por...

**Pelo *h*.**

Pelo *h*, exatamente! Eu, por acaso, há sempre um conjunto de letras que se articulam com o contexto, com o significado e com a função desse tipo de letra. Começo por desenhar várias letras, no sentido em que há letras que podem assumir mais o conceito. E as outras letras vão por seguimento, vão por acréscimo, vão-se articulando entre si. Mas começo por vários tipos de letra e muitas vezes vou trabalhando partes das letras ao mesmo tempo.

**Esse trabalho é sempre igual para todas as fontes ou o processo é alterado a cada projeto?**

É muito diferente, muito diferente mesmo. Quer dizer, isso também tem a ver com o facto de que as letras têm uma dimensão, têm um propósito para um contexto, para um espaço, para uma organização, para um objetivo. Lá está, o desenho e funcionalidade. E daí parece-me que esse tra-

balho de observar o tipo na sua plenitude é muito importante nesta fase.

**E fases mais técnicas dos espaçamentos, dos *kernings*, dos *hintings*, é algo com que te preocupas?**

São importantes, mas vou-te dizer uma coisa...

Gosto de trabalhar com uma certa modularidade. Por exemplo, acho que a *monospace* se relaciona muito comigo, com essa dimensão modular. Não modular no sentido de que a letra tenha módulos intrínsecos, mas que ela se articule em campos muito compartimentados. Tem a ver com um desejo de racionalidade, de não me espalhar, no sentido de fazer elementos gráficos que divergem. Eu preciso muito dessa simplicidade e desta dimensão de módulo. No meu caso, não é só o desenho que se relaciona com a função, é também o espaço entre as letras. E se esse espaço for um espaço que vá ao encontro dos objetivos intrínsecos da própria letra, tudo se articula. Mas eu gosto de tipos de letra onde haja um controlo muito assertivo do espaço entre letras, muito contínuo, muito rítmico e esse é um aspeto que me interessa particularmente.

**Então, nesta questão da modularidade, aquela vertente mais técnica dos *kernings* e dos *hintings* fica, *a priori*, relegada para um segundo plano, porque o próprio estilo tipográfico não pressupõe uma proporcionalidade rítmica da letra que justifique a sua utilização, é isso?**

Sim, sim. Há quase um carácter *staccato*. Pau, pau, pau. Quase um carácter contínuo que, para mim, está muito articulado com essa musicalidade, com essa linearidade. Interessa-me, por exemplo, ter casos em que arrisco ter um tipo de letra *monospaced*. Esse carácter mais mecânico, muito controlado, muito modernista, muito racional também é o que depois me permite arriscar noutra campo, no campo do próprio código. Ir ao código e assumir que o código não é um artefacto distante. Ele não está estagnado. Que o podemos trabalhar, que o podemos manipular.

**Como é que se processa a divisão do teu trabalho em termos de *type design*? Há alguma divisão do trabalho ou tu fazes o desenho do princípio ao fim até à sua implementação?**

Sim, sim. Eu trabalho muito sozinho. Quem

trabalha sozinho tem um tipo de abordagem diferente de quem trabalha numa equipa, não é?

O Spiekermann fala muitas vezes da articulação entre o trabalho dele e o trabalho do Christian Schwartz. Ele fala nisto. Eu acho que quem trabalha sozinho assume uma dimensão mais autoral, mais *craft*, há aqui uma articulação com o artesanato com os *arts and crafts* que é muito importante. Eu acho que o mundo se equilibra, entre pessoas como eu, que trabalham sozinhas, e pessoas que trabalham em grandes equipas.

**Trabalhas mais do que um tipo de cada vez?**

Na generalidade, começo e acabo. Também porque não tenho assim tanto trabalho. Quer dizer... se, de repente, há um projeto ao mesmo tempo, esse projeto pode, às vezes, contaminar esse desenvolvimento o que até é interessante, mas na generalidade tem-me sido possível começar e acabar. É um trabalho que é moroso, que leva o seu tempo, que me leva tempo. É um trabalho de fazer, refazer e de corrigir, de imprimir, de testar... Eh pá, é um trabalho duro. Exige calma e reflexão. Eu acho que assenta num trabalho, por vezes, um pouco mais solitário, sendo que, por vezes, pode haver colaboradores que entrem no projeto mais na zona editorial, mais na zona dos artefactos onde se aplica o tipo de letra.

**Licenças e distribuição? Neste caso não existe nada, não é?**

O Miguel Sousa está sempre a dizer «Ó Jorge, põe um tipo de letra na coisa para tu a veres em Hong Kong...» Eh pá, mas, sei lá... tu vais criando uma forma de trabalhar e é também, de certa forma, pensar que todos os utilizadores vão poder usufruir de uma forma plena destes tipos de letra. A certa altura quando eles chegam às fundições eu acho que... isto pode até parecer um pouco antagónico, mas esse carácter plural perde-se um pouco em prol de uma visão mais neoliberal e mais capitalista, economicista, assente na economia de mercado, com certeza, e o tipo de letra é muito mais a *typeface*, é muito mais um objeto de um determinado mercado que a mim particularmente não me interessa tanto. Que por vezes se torna um mercado elitista, muito segmentado para um determinado tipo de público e a mim interessa-

-me – e eu defendo este aspeto – que o *type design* e os tipos de letra sejam para os lugares, para as pessoas. Enfim, tem sido assim.

### **7. De que forma a evolução da tecnologia condicionou/condiciona o desenvolvimento do teu processo de trabalho tipográfico?**

Isso é preciso ter muito cuidado, porque o importante é que os tiques do computador não interfiram com o desenho, isto é, por isso é que a fase de desenho sobre papel é muito importante. E até digo isto aos próprios alunos «Se vocês se sentarem em frente ao *Illustrator* ou *InDesign* com um projeto elaborado na vossa cabeça e desenhado no papel, depois sabem-se defender dos tiques que o computador vos vai oferecer». Esses tiques é que depois homogeneizam, fazem uma amálgama, essa amálgama que calca a criatividade que faz com que o design depois seja muito homogêneo, muito contínuo, sem haver assim projetos que possam realmente pontuar. Portanto, eu acho que também é preciso ter cuidado com isso.

### **Mas no sentido do teu próprio trabalho, por exemplo, aprender ferramentas como o *FontLab*, isso é fundamental, mas tira muito tempo à prática do desenho? Foi fácil esse jogo?**

Ah, isso é fundamental. Eu acho que o manual do *FontLab* está muito bem feito. E acho que os *softwares*, hoje em dia, são cada vez mais *user friendly* e à medida que a pessoa vai utilizando vai percebendo que é a sua mão que está ali, que domina, que trabalha como se fosse a sua mão. Aprender os *softwares* é fundamental, mas antecipar sempre o *software* é essencial, antecipar sempre esse trabalho no computador. Verificar se esse *software* permite, a certa altura, os objetivos a que a pessoa se propõe. Isso é muito importante, mas o *software* é uma ferramenta.

### **Fundamental para acelerar os processos...**

Evidente. Claro, claro. Eu lembro-me que fui aluno aqui do José Cândido e ele desenhou um tipo de letra, já há muitos anos, para a Mecnorma. Era assim um tipo de letra em forma de diamante. Um dia fui lá ao ateliê e ele mostrou-me o tipo de letra, o desenho só a tinta da china e disse «Eh pá,

mandei para a Mecnorma, nunca me disseram nada.». Mas era tinta da china, percebes, depois seria digitalizado e era para fazer aqueles decalques e para a fotocomposição.

### **8. Como é que tem sido a aceitação do teu trabalho (prémios, distinções, encomendas e vendas) no mercado nacional?**

Penso que as pessoas estão mais sensíveis à questão da tipografia, do *type design*, de perceberem que um tipo de letra específico num determinado espaço, numa determinada instituição, é uma mais valia. Eu acho que as pessoas já perceberam que há uma identidade. Agora, o grande problema para essa tal aceitação dos nossos projetos tem a ver com uma questão que é: muitas vezes as pessoas querem só um design mediano e esse é um dos grandes inimigos do *type design*. As pessoas percebem que, de repente, há um interlocutor que está a fazer algo, que pode ter assinatura e pode ter presença nesse projeto. E isto é uma coisa muito importante de se perceber, que há um designer que tem um perfil de *type designer* e que esse *type designer* vai fazer um tipo de letra. O interlocutor do lado de lá percebe e não está interessado no chamado projeto com assinatura, que é uma coisa, por exemplo, paralela à arquitetura. Podes achar que não queres um projeto feito por um arquiteto com um determinado nome e queres uma coisa mais linear ou queres um projeto com assinatura. É essa mentalidade que tem a ver com o que eu chamo de design mediano. Essa questão do design mediano acho que é altamente contraproducente relativamente à produção do próprio *type design*. Eu vejo sempre o *type design* em articulação com o projeto de design, como estás a ver.

### **Mas no que diz respeito ao teu trabalho em particular... A aceitação no mercado nacional...**

Acho que há aqui um *forcing*, percebes. Há que marcar posição e surpreender as pessoas com tipos de letra para projetos. Muitas vezes as pessoas vêm ter comigo porque, de certa forma, já sabem que eu tenho este tipo de abordagem. Em termos da aceitação, enfim, houve uma ou outra distinção. Houve essa distinção de que já falaste

do prémio João Branco, que foi com um tipo de letra. É um tipo de letra que eu desenhei no Royal College of Art e que se chama *Kensington Gore*. A *Kensington Gore* foi desenhada para um sistema chamado «Speechant», que é um sistema de aprendizagem de *english a second language*. Chama-se *Kensington Gore* porque eu estava a estudar em Kensington Gore, no Royal College of Art, aquela zona ao pé do Hyde Park e do Royal Albert Hall e... depois era articulado com *sound markers* que se conjugavam com esse tipo de letra onde se podia ver a fonética da própria língua inglesa. E foi esse projeto que eu submeti, precisamente, ao prémio João Branco. Foi o sistema «Speechant», *speech* mais *chant*, onde eu criei um sistema para a aprendizagem da língua inglesa, *english a second language*, que foi usado aqui em duas escolas em Lisboa. Foi usado na Eça de Queirós e na Gil Vicente, foram as duas escolas piloto e essa tal distinção, podemos dizer que assentava em torno de um sistema tipográfico ou de uma fonte tipográfica. Mais recentemente, houve esta agora no início de 2013, na BID, em Madrid, com um mapa tipográfico da cidade da Guarda.

**As minhas próximas duas questões, no teu caso, não farão muito sentido... a primeira era:**

**9. Aproximadamente, quantos tipos vendes em média por semana?**

Pois, isso não.

**Como resultam sempre de encomendas talvez não faça sentido...**

Pois, pois...

**E a outra era:**

**10. Como surgem organizados os produtos que vendes? Utilizas critérios de estilo e de função? Possuís tipos de acesso livre?**

As duas questões também não fazem sentido no meu caso.

**Mas pensas algum dia lançar um tipo de acesso livre? Já pensaste nisso?**

Talvez, talvez... Eu acho que é uma pergunta muito importante e que, no meu caso, faz todo o sentido. Como tu vês, os tipo de letra que eu faço não são de forma nenhuma livres. Estão, no

bom sentido, agarradas a um projeto e elas não se desagarram desse projeto em especificidade. Por eu achar que um tipo de letra está articulado com um processo, um projeto, com um espaço, um lugar e com uma comunidade, talvez seja uma das pessoas mais assertiva no que diz respeito ao facto de que uma letra não tem um acesso livre. Nesse sentido, tem um propósito mais consistente, mais próprio.

**11. Preocupas-te com outros alfabetos (por exemplo: cirílico, grego ou árabe) no desenvolvimento de um tipo?**

Sim. Aliás, eu dou aqui uma disciplina que rola em torno da caligrafia onde os alunos desenvolvem vários estilos caligráficos. Este ano até estou a organizar aqui o «Ci Ca Ti Do», como tu sabes, onde se articulam várias caligrafias e onde essa dimensão formal das caligrafias e das línguas é um elemento produtivo para o desenvolvimento da nossa própria escrita. Quando eu falava no desenvolvimento do alfabeto e no alfabeto não estar estagnado... é articular coisas, é articular línguas, é articular estilos de caligrafia e acho que é por aí também que eu considero...

**Eu percebo a ligação e a vontade em saber, mas isso reverteu-se na prática em desenho de caracteres para estes alfabetos em algum dos teus tipos?**

Este tipo de letra [Macau], especificamente, foi desenhado em Macau, tem a ver com a própria caligrafia, com um determinado traço. Sempre assumir um nível de depuração muito grande, como tu vês, muito marcado, mas trabalhar com essa dimensão caligráfica, isto é, abordar a caligrafia de Macau dentro deste contexto construtivista.

**12. O desenvolvimento tecnológico democratizou o acesso aos tipos.**

**Como encaras esse fenómeno?**

Eu acho que é importante que esse acesso permita respeitar os próprios tipos, permita conhecer. Encaro como uma forma cada vez maior e mais ampla de conhecer os tipos de letra, de os organizar, de essa continuidade permitir uma maior



sensibilidade. Eu acho que é por aí.

É então positivo nesse sentido?

É positivo no sentido das pessoas poderem conhecer mais. Mas, por outro lado, pode haver uma utilização muito gratuita, não é? De... o que é barato, ou o que é gratuito vou buscar, o que tenho que pagar... não vou. Isto acho que é cruel para os *type designers*.

### **13. Os teus tipos evidenciam traços da cultura portuguesa?**

Sim, eu acho que sim. Como todos eles são relacionados com uma dimensão cultural muito específica, muito pragmática, outros têm uma utilização muito focada num determinado contexto, eles evidenciam-se sempre com essa cultura. Evidenciam nesse sentido, no sentido da articulação. Como é que o seu desenho, a sua forma se articula com os artefactos, com os elementos que nos envolvem culturalmente. De que forma é que eles repegam a alguma dessa matéria prima.

#### **No fundo aqui o que me interessa perceber é quais são esses traços.**

Alguns desses elementos são traços culturais, são elementos formais da cultura e a forma como se articulam com o contexto cultural, como respeitam essa mesma cultura. Há aqui uma dualidade. Por um lado, como é que esse tipo de letra vai buscar esses elementos culturais e, por outro lado, como é que ele se articula com essa cultura, com esse contexto.

### **14. Achas que, se fossem mais utilizados tipos portugueses a nível nacional, isso contribuiria para a construção de uma identidade tipográfica nacional?**

Hum... não, acho que não. A identidade de um país não pode ser uma condicionante para a criação. Por outro lado, a ideia de que um objeto feito num determinado espaço pode ser utilizado noutra lugar também é importante. Há aqui, também neste caso, uma questão dual. Por exemplo: há um determinado projeto que pode funcionar aqui como funcionar no Nepal, do ponto de vista de um determinado tipo de comunicação, de um determinado tipo de articulação. Por exemplo, este

tipo de letra que desenhei para a aprendizagem de *English a second language* pode funcionar aqui e pode funcionar em Itália. Mas repara, porque tem uma determinada abordagem, uma determinada condicionante, uma determinada estrutura projetual. Eu acho que os tipos de letra não estão presos à nossa cultura. Os tipos de letra são articulados com uma dimensão autoral, com os autores. Claro que, se os tipos de letra evidenciarem uma raiz da nossa cultura... aí sim, mas não tem que ser necessariamente.

### **15. O que distingue os projetos da tua empresa no mercado nacional? E no internacional?**

No mercado nacional, um bocado esta questão do *site-specific*, dos lugares... Bom eu acho que, da mesma forma que um tipo de letra não tem que ser marcado pela cultura portuguesa, por outro lado, e isto é complementar, também pode ser. O tipo de letra pode ir ao encontro de uma determinada cultura, de uma determinada relação com o espaço e com o país. Tu viste, por exemplo, naqueles tipos de letra que falámos que há uma relação intrínseca com uma determinada geografia, com locais muito específicos e eu acho que esses tipos podem, agora noutra dimensão, articular-se para a densidade da nossa cultura. O *type design* é uma atividade que se articula com o design gráfico, com a arquitetura, com a música, com o design de equipamento, com as artes plásticas, com a performance, enfim, eu acho que aqui há uma análise bastante aberta e complementar.

### **16. A que atribuis o número reduzido de mulheres no desenvolvimento de tipos em Portugal?**

Eh pá, não faço ideia. Porque é que as mulheres não fazem *type design*...? A tipografia era uma profissão de homens, as oficinas e etc., e é natural que talvez essa tradição mais oficial e mais tipográfica marque a questão da tipografia. Não te sei dizer se há neste tipo de trabalho uma dimensão mais masculina, ou se o trabalho de *type design* é um trabalho mais seco, com o preto e branco, e se essa dimensão cromática, que é uma coisa claramente mais masculina, essa coisa da arte negra, pode ter a ver com a masculinidade.

Por outro lado, a mulher tem uma forma de estar na vida mais colorida, pela forma como se veste, pela forma como se apresenta, como se decora, que talvez faça, por contraponto com um caráter mais seco do *type design*, com que essa profissão seja mais masculina.

**Só para teres uma noção quantitativa, eu e o Pedro Amado fizemos uma recolha e ativos no mercado nacional são 27% mulheres e 73% de homens.**

Mas atenção, eu acho que isso depois vai-se equilibrar. Eu acho que à medida que essa raiz da arte negra se for perdendo e o *type design* se tornar uma profissão assente completamente na plataforma digital, acho que aí a coisa vai abrir-se. Acho que também há no *type design* uma dimensão muito feminina, que tem a ver com a curva, com o desenho, com a articulação do próprio desenho da letra e com um certo *detail*, que é muito feminino também.

**17. Consideras que há meios adequados para publicitar o trabalho dos tipógrafos nacionais?**

Eu acho que poderia haver uma edição. Se as associações de design estivessem mais consolidadas poderia haver edições com uma secção de *type design*. Eu acho que seria por aí, pelas publicações e por publicações específicas. Acho que isso era uma questão essencial: haver uma publicação ligada às associações ou à «Ordem» – não sei como é que está o processo da «Ordem». Se houvesse uma articulação, se se fizesse a «Ordem» e depois houvesse uma publicação, poderia haver depois uma secção especificamente sobre *type design*. Acho que era por aí.

**18. O que pensas sobre as plataformas digitais existentes (por exemplo: MyFonts; Google Fonts) para a distribuição e divulgação de tipos? Qual a importância que lhes atribuis?**

É muito importante porque divulga, amplia, etc., mas colocam-nos perante um outro aspeto. À medida que essas plataformas se vão multiplicando, as pessoas vão estando cada vez mais sensíveis à questão de haver *screen type*, haver tipos de letra para o ecrã. Há uns anos atrás as pessoas

não estavam muito sensíveis para esse fenómeno. Eu, por exemplo, nas minhas aulas, dou um módulo sobre *screen type*, onde falamos sobre vários aspetos. Os designers começam a estar sensíveis para a especificidade dos tipos de letra para ecrã e, à medida que vamos utilizando esses suportes para as comprar, para as distribuir, é lógico que esse fator é uma mais valia.

**Até pelo facto de essas plataformas permitirem logo experimentar com meia dúzia de caracteres e ver logo como é que o tipo funciona...**

Lógico, lógico. No monitor, no ecrã, no *iPhone*, portanto acho que é uma mais valia.

**19. Vês vantagens na criação de uma plataforma que divulgue os trabalhos dos designers de tipos nacionais, quer nacionalmente, quer internacionalmente?**

Sim, claro. Eu acho que a questão da divulgação de uma escola portuguesa de *type design*, uma escola no sentido aberto, é importante, porque permite ver quem são os intérpretes, quais são as pessoas que obsessivamente trabalham neste campo, não é? Quais são as diferentes abordagens que cada um tem. Eu acho que, da mesma forma que há uma resenha de artes plásticas, da arquitetura, do teatro, era essencial haver uma plataforma para o *type design*.

**Em português, para falantes de português, ou bilingue para um mercado mais internacional?**

Bilingue, claro. Nisso não há a mínima dúvida.

**20. Há alguma outra proposta que te pareça mais oportuna, exequível e eficaz para a divulgação e disponibilidade dos tipos desenhados por ti e pelos autores portugueses?**

Era uma publicação. Não só uma publicação como falava anteriormente, mas também dar a ver os próprios tipos. Organizar exposições, organizar encontros onde se possa ver...

**Temos tentado fazer isso com os Encontros de Tipografia.**

Eu acho isso excelente. Espetacular! Isso é uma coisa... tem que se enaltecer, percebes, tem que se valorizar realmente esse trabalho. Nota-se dos últimos encontros que foram organizados com

muito carinho, com muita dedicação, muito bem organizados... o vosso particularmente foi excepcional. Gostei muito! Achei muito bem organizado, com densidade, com muita coerência entre as várias pessoas que falaram, os palestrantes *pivot* que vieram... achei excelente. Acho que é por aí. E esse trabalho tem que ser enaltecido, o trabalho que vocês fazem e que se tem feito.

**21. Pensas que um sítio que tenha os teus tipos e dos outros autores pode ajudar a aumentar a visibilidade do teu trabalho e reforçar o conhecimento dos autores portugueses?**

Sim, evidentemente isso é muito importante. Acho que sim, absolutamente.

**22. Estarias disponível para disponibilizar gratuitamente tipos para projetos académicos?**

Sim, talvez... para situações pontuais acho que sim.

**Já aconteceu esse tipo de abordagens?**

Por acaso já aconteceu em relação à *Tintininho*, da Câmara Municipal da Guarda, e eu não vejo grande problema nessa questão. Quer dizer, se a pessoa tiver uma sensibilidade, se a gente perceber que vai dar uma certa continuidade mantendo algum nível de... como tu sabes as plataformas informáticas permitem esticar e aquelas coisas todas, não é?

**23. Olhando para trás, e sabendo o que sabes hoje, o que nos falta para ampliar a cultura tipográfica?**

A nossa cultura tipográfica vem de dois campos em particular. Vem das oficinas que, principalmente durante o Estado Novo, tiveram um papel muito importante no campo da literacia. Foram os oficiais das oficinas, foram os tipógrafos que marcaram a luta contra o regime do ponto de vista da produção de materiais de texto e de divulgação de uma certa revolta. A nossa cultura tipográfica vem daí, mas vem também de um outro campo que se articula com este, que é a poesia experimental portuguesa. Muito antes de imaginarmos e de pensarmos que havia uma coisa chamada *type design*, *FontLab*, *Ikarus*, antes de

pensarmos em digitalização, houve uns autores que, na passagem da década de 50 para a década de 60, criaram estruturas tipográficas altamente originais. Falo, por exemplo, em primeiro lugar dos autores brasileiros, o Haroldo de Campos, os irmãos Campos, juntamente com o Décio Pignatari, que fundaram o grupo Noigandres e que fizeram estruturas e objetos tipográficos verdadeiramente novos. E depois a forma como essa poesia concreta brasileira veio influenciar aquilo que podemos chamar de poesia experimental portuguesa, onde está a Salette Tavares, o Melo e Castro, a Ana Hatherly. Portanto, a verdadeira tradição tipográfica que nós temos vem daí. Quer dizer, os ingleses têm, obviamente, pessoas como o William Caslon, os franceses têm o Claude Garamond ou os italianos têm o Giambattista Bodoni, por aí fora, mas a nossa tradição tipográfica reside de forma muito intensa em torno de autores que já estão no século XX, precisamente nesta transição da primeira metade para a segunda metade. Enfim, é uma perspetiva que pode ser depois...

**E olhando para a frente o que é que nos falta para ampliar essa cultura? Como acabaste de referir nós não tivemos uma história tipográfica muito presente. Não tendo esses modelos muito presentes, o que é que nos falta para ampliar a cultura tipográfica daqui em diante? É um problema de escola?**

Sim, o problema está aí. De escola, sim. Não há *workshops* ou ateliês de tipografia e isso é uma lacuna. À medida que a tecnologia vai avançando temos que recuar sempre para criar este equilíbrio entre o que é digital e o que está nessa fronteira do lado de cá. A tipografia tem um papel pedagógico acima de tudo... e é fundamental a vários níveis, como tu sabes, do ponto de vista da taticidade, da percepção, da mancha, da mecânica do texto, etc. Há aqui um conjunto de aspetos relacionados com a tipografia de caracteres móveis que faz dela um instrumento pedagógico absolutamente essencial. Eu acho que esse é, do ponto de vista da profissão, a consolidação da profissão e é muito importante evidenciar essa lacuna. Muito importante, porque acho que é

um aspeto que todos temos que repensar. Todos temos de repensar de que modo é que podemos continuar a falar de *type design* nas universidades sem termos espaços de tipografia. E nós podemos ir a qualquer faculdade, qualquer não, mas nas boas universidades isso é essencial. Quem fala disto até de uma forma muito pragmática é o Artur Anselmo. Ele diz que os *type designers* e os designers que nasceram no tempo do *desktop publishing* já não tiveram contacto com as velhas tipografias. Ele fala no objeto livro, afirmando que a relação destes com o livro e com o universo editorial é muito diferente e muito menos sensível. O que não tem que ser necessariamente assim, porque quem quer aprender, aprende em qualquer escola, cresce em qualquer lado, mas essa lacuna é uma lacuna grave, complicada. Eu, por acaso, quando vim de Londres fui fazer o ateliê de tipografia ao Ar.Co. Quando saí lá do *workshop* de tipografia com o Alan Kitching e depois com o Michael Oakes em Norwich, vim para Portugal e fui para o Ar.Co dar aulas e fazer o ateliê de tipografia. Havia essa sensibilidade e deu-se a coincidência de eu estar a vir de Inglaterra, portanto houve esta particularidade. Foi uma particularidade muito especial porque havia muitas gráficas que vendiam tipo e máquinas, etc. Agora é complicado, eu sei. As escolas que ainda têm este material ainda têm possibilidade de o desenvolver. Eu, por exemplo, estive numa escola na Alemanha, em Weissensee, em Berlim, onde eles têm um ateliê de tipografia excepcional. A Aalto University em Helsínquia também tem... Não conheço nenhuma boa escola que não tenha, pela Europa. Portanto, eu acho que nesse aspeto reside uma lacuna.

#### 24. O que é que não te perguntei que te pareça relevante?

Acho que há um aspeto importante que tem a ver com o facto de os designers não terem uma formação que seria importante no campo da fonética, isto é, as letras existem para as lermos, para as dizermos, para as fonetizarmos... O que eu acho importante é perguntar a um designer de que forma é que um tipo de letra se articula melhor com

uma determinada língua, para uma determinada pronúncia, porque isto coloca-se, por exemplo, com... *Bodoni*. *Bodoni* é claramente um tipo italiano. A língua italiana é *staccata*, de contrastes, tac, tac, tac. E o francês é garamondiano, é lãguido. Já o *Gill Sans* tem uma natureza funcional, há um humanismo presente que se articula com esse carácter funcional da língua inglesa... Mesmo que os designers não tenham noção disso, o que fazem está articulado, quer queiram, quer não, com a sua formação e com o país onde cresceram. Podem fazê-lo até de uma forma subconsciente. O subconsciente leva-os a fazer isso, portanto, eu acho que é interessante pensar nisto, de que forma é que os tipos de letra se relacionam com uma sonoridade, com uma fonética e com uma linguística, isto porque... já te falei que trabalhei dois anos com o Robin Fior e o Robin Fior tinha uma filosofia que era a *tipolinguística*, onde as estruturas tipográficas que se construíam tinham uma relação com a sonoridade, com a fonética e com a semântica. Tudo aquilo era um corpo coeso. E isto é muito tipográfico. Portanto, embora seja um pouco lateral à questão principal, este pode ser um aspeto interessante para refletir, porque cada letra tem uma pronúncia. É uma questão para se refletir, para se pensar.

**Muito obrigado!**

Muito bem, tive muito gosto!

**Obrigado.**

\* <http://www.tretyakovgallery.ru/en/>

Entrevista a **Mário Feliciano**. Lisboa. 02.07.2013

### 1. Como surgiu o teu interesse pela tipografia?

#### Com quem aprendeste?

O meu primeiro trabalho, ainda estava eu a estudar no último ano do IADE, foi como designer na revista *Surf Portugal* e aconteceram duas coincidências. Nessa altura eu conheci a revista *Ray Gun*, portanto, o trabalho do David Carson e também já conhecia a *Surfer*, que era uma revista de surf que o David Carson fazia antes da *Ray Gun*, e através disso fui atrás e encontrei a *Ray Gun*. Foi uma coisa que, como eu estava a fazer uma revista, me marcou. Mais ou menos na mesma altura, eu diria no mesmo mês, isto é, em 1994, houve um designer que se chama João Paulo Pádua, um designer gráfico português que estava a estudar em Londres, que passou no escritório da revista e trazia duas disquetes. Uma tinha uma data de fontes que eram as fontes do Neville Brody e algumas da Emigre e disse «ah, estão aqui umas fontes giras e está aqui um programa para fazer fontes». Instalei aquilo, achei-lhe graça e comecei a tentar através disso. Era o *Fontographer*, na altura, aquilo era muito difícil, mas eu fui percebendo e fui-me desenrascando, comecei a mexer no *Fontographer* aí. Depois, não passou um ano para eu estar a transformar fontes, não propriamente a desenhar, mas a alterar fontes, o que era um bocado o que o David Carson fazia. Ia fazer isso para a *Surf Portugal* e depois, nessa altura, eu troquei correspondência com o Rodrigo Cavazos da Psy/Ops, foi talvez o primeiro *type designer* com quem eu contactei que me mandou um livro sobre o *Fontographer*, a ensinar a usar o *Fontographer*, isto para aí em 1995. E aí, com aquele livro, é que eu comecei a funcionar bem com o programa e comecei a trabalhar nos meus primeiros tipos, incluindo a *Strumpf*, que depois foi para a Adobe, isso em 1995/1996.

**Para a *Strumpf* eu tinha a data de 1994, mas depois só houve o lançamento em 1999 pela Adobe.**

Mas o meu contrato com a Adobe foi feito em 1995 ou 1996, não foi essa data que tens aí.

**No fundo, só para balizar um pouco, ao nível de percurso académico...**

Fiz o IADE, mas ficou a faltar-me uma cadeira. Ergonomia. Na realidade não tenho o curso.

**Isso foi em 1993?**

Foi.

**Depois lançaste a empresa Secretonix em 1994, foi paralelo um pouco com esse primeiro interesse nos tipos, no *Fontographer*...**

Sim, eu acho que já vinha de 1993 o meu interesse e devo ter fundado a empresa a meio de 1994. Já estava a trabalhar bastante com o *Fontographer* nessa altura e já estava a corresponder-me com a Emigre e com a Adobe. Já tínhamos acertado isso, com a T26, foi logo tudo na altura, ali em 1995/1996 e isso é que me deu, digamos assim, a pica de eu pensar «eh lá, se calhar posso ser um *type designer* e posso vir a viver disto». Foi nessa altura, sobretudo com o contrato com a Adobe.

### 2. Quais as influências mais significativas (designers; movimentos artísticos; publicações; viagens; exposições; conferências) que consideras ter incorporado no teu trabalho?

Há duas fases. Na primeira fase, o meu interesse sobre a tipografia vinha essencialmente na via do David Carson e da Emigre, o meu interesse pelo universo do surf e do rock alternativo. E depois eu penso que foi em 1996 que eu conheci o Manuel Pereira da Silva. Um dia fui a casa dele com umas folhas todas cheias desses tipos todos experimentais e mostrei-lhe aquilo. Ele agarrou naquilo e disse «isto não interessa para nada» e eu fiquei... Ele mostrou-me uma data de livros antigos, inclusive com os tipos espanhóis, *Printing Types* do Updike e não sei o quê, e eu fiquei a olhar para aquilo. Foi um bocado tipo alguém que tem interesse em música punk/rock, de repente conhece alguém que lhe mostra música clássica e aí eu mudei completamente o meu... eu lembro-me que tinha uma pasta onde estavam os meus tipos, que se chamava *Mariachi Font Experience*, e eu, naquele dia, cheguei a casa e fiz uma pasta que se chamava *Feliciano Type Foundry*. Comecei a partir daí a fazer coisas completamente novas e foi aí que eu ganhei o interesse pela história da tipografia e pelos tipos espanhóis mais especificamente. Depois, em 1997, fui ao primeiro congresso da ATyPl a...

### Reading?

Reading e, por uma série de coincidências, eu cheguei lá um dia antes e a primeira pessoa com quem eu contactei, que estava lá, que eu não sabia minimamente quem era, foi com o Matthias Noordzij, com o qual depois estabeleci uma relação para além de profissional, também pessoal, e que acabou por ele vir passar férias a minha casa e eu passar férias em casa dele. Ele editou um tipo de letra meu na editora dele e essa minha relação com o Matthias marcou-me profundamente, não só em termos de ter acesso à visão de alguém bastante especial no mundo da tipografia que me deu uma perspectiva muito única. O Matthias, se calhar por ser filho de quem é e irmão de quem é, e por ter a posição que tem no meio da Holanda, ele tem em si uma... se os holandeses já têm uma posição peculiar, o Matthias ainda é mais peculiar e, portanto, houve ali uma grande influência do Matthias e com o Manuel Pereira da Silva aqui em Portugal de uma forma diferente. Eu penso que isso me deu uma vontade muito grande de ir ver a história da tipografia de uma maneira mais profunda, nessa altura. Em Reading conheci o Matthias e, nessa mesma noite, fui jantar com ele numa mesa onde estavam uma data de pessoas que eu não conhecia de lado nenhum que eram o Fred Smeijers, o John Downer e o Robert Bringhurst. Eu estive ali a falar com eles, sem saber minimamente quem é que eram e, só no dia seguinte, é que eu percebi quem é que eram aquelas pessoas e fui comprar o *Elements of Typographic Style*, o Robert Bringhurst assinou-me e tal e criei ali um laço com aquelas pessoas que até hoje, de certa forma, se mantém. O John Downer mandava-me várias críticas aos meus tipos de letra, o Robert Bringhurst também chegou a comentar alguns tipos de letra, verem provas e ajudarem a afinar.

### Nesse aspeto as conferências da ATypI foram prolíferas nessa partilha de desenhos e crítica...

Foram porque naquela altura não havia internet, como há hoje, portanto não era possível nós mostrarmos o nosso trabalho aos outros e termos um *feedback* assim, era uma coisa ainda muito por correspondência. Ainda recebi cartas do John

Downer e da Emigre a comentarem os meus tipos de letra... só para aí a partir de 1997/1998 é que a internet se passou a instalar como uma coisa mais prática. Nessa altura, digamos que eu mudei o azimute da Emigre e do David Carson para uma coisa mais histórica e passei a interessar-me mesmo mais pelo Tschichold e pelo Stanley Morison, por tipografia mais pura e dura, pelo desenho de tipos de letra mais clássicos.

### Li algures que a *Morgan* ou mesmo os teus tipos da T26 têm um pouco a tal ideia de uma certa influência de alfabetos elementares e do construtivismo. Concordas com isso?

Sim, houve uma altura em que também me interessou esse lado, mas foi uma coisa residual, ou seja, eu trazia aquilo em mim e, de alguma forma, precisava de pôr aquilo para fora. Foi uma coisa que se esgotou de alguma forma ali naquela série dos *B-sides*. Eu tinha necessidade de pôr aquele ar mais modular, mais geométrico para fora. A *Morgan*, digamos que faz a ponte entre isso e uma tipografia mais clássica que, embora seja uma coisa modular, não é tão modular quanto parece, tem uma série de características que são mais comuns numa tipografia mais clássica do que numa tipografia mais alternativa, modular.

### 3. Como situas o teu percurso profissional entre 1990 e 2010? Quais as principais áreas e mercados com que trabalhaste/trabalhas?

Eu acho que aquilo que definiu mais o meu trabalho foi os tipos de letra para publicações e para jornais. Eu acho que foi isso que deu mais visibilidade e consistência ao meu trabalho e que sinto mais o meu trabalho, ou seja, não sei como é que as pessoas me vêm de fora, mas eu imagino que se olhasse para mim de fora dizia «ah o Mário Feliciano é um gajo que desenha tipos de letra para jornais e revistas». Também faço outras coisas, mas acho que é isso que define o meu trabalho, embora não tenha sido tão cedo que eu o tenha feito. Acho que a partir de ter lançado a *Feliciano Type Foundry*, que foi em 2001, com a *Morgan* e com... a *Rongel*, a *Stella*... a partir daí, aquilo que eu fiz foi apontar para as publicações e para os jornais.



**Nesta altura, entre 1990 e 2010, quando é que se deu o salto para trabalhar *a solo*? Foi 2005?**

Não, eu comecei a trabalhar *a solo* em 2003, penso eu... fiquei só a fazer tipos de letra sem fazer mais design gráfico e a trabalhar sozinho.

**4. Quais os projetos que destacarias do teu percurso profissional?**

Ora bem... aquilo que eu fiz em relação aos tipos espanhóis, embora tenha havido muitos espanhóis a trabalhar naquilo, penso que fui a pessoa que fez o trabalho mais completo e mais profundo, de tal modo que acho que os espanhóis têm uma posição ambígua em relação a mim, que é uma coisa quase de amor e ódio. Admiram-me, mas ao mesmo tempo acham que eu fui ao tesouro deles e lhes roubei parte das jóias da coroa e que fiz aquilo de uma maneira que qualquer coisa que eles façam vem sempre depois das minhas. Quer dizer, tenho tipos do Espinoza, do Gil, do Pradell, do Merlo, do Rongel e deixei-lhes pouco espaço. Mesmo nas outras interpretações que há, modéstia à parte, eu acho que a interpretação do *Rongel* do Balias, por exemplo, é menos interessante do que a minha.

**E também a *Ibarra Real* do Ribagorda?**

Sim, também acho que deixa um bocado a desear ao que são os tipos do Gerónimo. E, portanto, esse lado e a publicação que eu fiz *Cosas de España* – um livrinho que eu fiz com um texto do John Downer e não sei quê sobre os tipos espanhóis – acho que foi uma coisa que me deu muita credibilidade no meio tipográfico, ou seja, fui a primeira pessoa que apareceu. Uma vez fui ao TypeCon falar sobre os tipos de Espanha e, quando apresentei esse livrinho, eles ficaram completamente boquiabertos. Como é que havia um país com um trabalho tão relevante na tipografia que durante tanto tempo tinha ficado meio na obscuridade? Itália, França, Inglaterra, Estados Unidos, Holanda, Países Baixos, e algumas coisas da República Checa e essas coisas assim, havia uma coisa ou duas ali, mas Espanha era uma coisa praticamente... e Portugal então... muito menos. Posso-te referir aqui uma coisa. O meu interesse pela tipografia espanhola veio por eu na

altura ter percebido que não havia grande coisa em Portugal para pegar. O Manel [Manuel Pereira da Silva] falou-me no Villeneuve, nessa mesma altura e eu percebi que era assim uma coisa mais ou menos nebulosa ainda e daí veio o meu interesse pelos espanhóis. Depois, acho que o projeto que eu fiz para o *El País*, o *Majerit*, também acho que é uma coisa a destacar pela projeção que tem internacional e a *Sueca* que eu fiz para o jornal sueco *Svenska Dagbladet* é aquele que eu acho que, entre a importância do projeto, a qualidade do projeto, a maneira como as coisas correram, a relevância que teve e pelo resultado, acho que é aquilo que eu me orgulho mais de ter feito.

**5. O que te levou a desenvolver o tipo *Expresso*?**

Foi uma encomenda feita por um espanhol.

**O Errea?**

Sim, o Javier Errea, que estava a desenhar e, portanto, havia que substituir a *Times* que tinha estado durante uma data de anos e pediu-me para fazer um tipo de letra contemporâneo e funcional. Quando eu vejo o jornal e percebo o que o jornal é cai-me uma ficha a dizer o que é que ele tem de ser. Quer dizer, é quase que automático. Eu tinha ideia que o tipo *Expresso* tinha que ser como ele é e, portanto, em termos formais, é uma letra algo condensada, funciona melhor na língua portuguesa e em palavras mais curtas. Acontece esta coisa estranha, acho que há uma tendência para até os próprios *type designers* acharem que, para uma língua que tem palavras compridas, temos que fazer um tipo de letra mais condensado para caber melhor, num alemão ou num sueco e para uma língua que tem palavras curtas, como nós, podemos fazer um tipo de letra mais largo, mas é o contrário. Quando nós temos uma palavra muito comprida, ela precisa de mais branco, precisa de respirar. E uma palavra comprida em sueco diz aquilo que nós dizemos em quatro palavras, ou seja, não há uma relação direta entre número de palavras e as coisas que querem dizer. Às vezes uma palavra comprida em alemão é uma expressão para nós. Portanto, no *Expresso* eu percebi que era necessário um tipo de letra mais condensado pelas palavras serem curtas, por oposição à

*Sueca*, estou agora a avançar no tempo, em que eu fiz uma coisa mais larga por as palavras serem mais compridas. Depois houve uma questão de uma série de coisas estilísticas, de eu convencê-los que deviam usar uns algarismos que não eram bem nem *old style* nem lineares, mas era assim uma coisa ali no meio. Aquilo acabaria por funcionar no jornal. Eles ao princípio torceram o nariz, mas o que é um facto é que os números andam lá, funcionam bem no jornal e dão uma certa personalidade... basicamente é isso.

**Essa questão dos números *old style* estás a falar no sentido da numeração incluída dentro do corpo de texto ou um apontamento mais estilístico fora, mais ilustrativo?**

Estou a falar nos títulos e em texto. Eu criei uns algarismos que, não sendo totalmente alinhados, também não são totalmente *old style*, são ali qualquer coisa no meio.

**Porque é que viste essa necessidade?**

Aí é uma questão de gosto e de sensibilidade, quer dizer... Os livros são feitos normalmente com algarismos *old style*, que encaixam melhor com as minúsculas, não é? E, de alguma forma, foi passar um bocadinho dessa linguagem dos livros, que é um pouquinho mais elegante que a do jornal, que tende a ser um bocado mais rígida, por ser um jornal semanal e aguentar esse lado mais literário, digamos assim.

**No caso da *Sueca*, o jornal é diário?**

É diário.

**O teu trabalho, basicamente, é bastante mais na área da encomenda dos tipos do que propriamente tipos autorais que tu tenhas autoproposto.**

Não... quer dizer, tive uma ou duas encomendas que foram relevantes, mas agora para aí há dois ou três anos que isso não acontece. Eu vivo essencialmente dos tipos que criei e tenho à venda, sendo que a *Flama* é aquela que mais sucesso teve em vendas.

**De onde vem o nome *Flama*?**

Vem de uma revista portuguesa que havia que não tem muito boa fama porque estava associada um bocado à direita católica portuguesa, mas eu nem sabia quando escolhi o nome *Flama*. Achei que era um nome que soava e...

**Normalmente escolhes o nome no final do desenho ou *a priori*? Tens uma lista de nomes e vais escolhendo...**

Depende das situações... tenho alguma lista, tenho uma série de pastas vazias com nomes. Quando são encomendas tento fazer uma associação com... o *Expresso* é óbvio o que é, a *Majerit* era o nome de um forte árabe que existia em Madrid. Quando eu fiz esse tipo de letra havia muito essa polémica do islamismo e eu achei que era importante ir buscar um nome islâmico para a letra. No fundo, queria dar a entender que somos todos muito mais parecidos e, sobretudo, na península ibérica, temos bastante influência árabe. Até nas formas caligráficas acho que há um lado mais barroco, mais sensual, mais da cultura árabe. E no caso da *Sueca* é óbvio. Para eles, a palavra *Sueca* dá-lhes a entender que é sueco, mas não é a mesma coisa, eles também acharam graça ao nome e também é uma palavra que eu acho que fica curta. Depois... *Flama* veio daí, *Garda* tem a ver com um lago que existe em Itália, reza a história que o Andrea Mantegna escreveu um tratado qualquer de caligrafia nesse lago e há uma razão histórica para isso. Agora, o último tipo de letra que fiz, que ainda não está publicado e só está a ser usado pela *Elle* inglesa, pela *Elle* francesa e pelo MUDE, Museu da Moda e do Design, chama-se *Tagus*, que é o nome do rio Tejo. Quando eu vim morar aqui para a Ajuda, estava perto do rio e, na altura, quando mudei de casa achei que devia criar um tipo de letra novo, um bocado para celebrar essa mudança e ficou assim.

**6. Descreve-me o teu processo de trabalho.**

Caótico. Eu normalmente não faço bonecos, é logo digital.

**O processo foi-se alterando ao longo dos tempos, de 1990 a 2010?**

Estou sempre a mudar, não sou nada estável a esse nível e digamos que cada tipo de letra me obriga a criar uma nova maneira de fazer, sempre a tentar ser o mais eficiente e mais holandês possível (risos), mas cada vez mais português. Não tenho aquele pragmatismo holandês de «ok, eu vou ter que fazer esta operação quinhentas ve-

zes, então vou desenhar um *script*». Não, eu faço trezentas e depois duzentas vezes uma coisa... mas demoro bastante tempo a terminar um tipo de letra. Isto não é bem verdade... Eu consigo muito rapidamente chegar a um resultado algo impressionante até para pares meus que comentam «fogo, mas como é que tu trabalhas?». Depois há ali uma fase minha de conclusão no final das coisas em que sou um bocado mais pastoso. Aliás, eu agora tenho uma pessoa que me ajuda na parte de produção final, que é o Ramiro Espinoza. É argentino, mas trabalha na Holanda.

**Ia agora perguntar isso, isto é, como é que se processa a divisão do teu trabalho, ou seja, se tu pegas no trabalho do início até ao fim ou se existem fases no meio do teu processo de trabalho que delegas ou subcontratas a alguém?**

Não, faço eu tudo. Só mesmo quando tenho a fonte pronta, para gerar a fonte e verificar algumas questões técnicas mais em termos dos nomes, mesmo técnicas de *font info* e de programação e de gerar as fontes, aí é que eu recorro ao Ramiro.

**Trabalhas mais do que um tipo de cada vez?**

Sim, muitos ao mesmo tempo. Tenho tipos de letra há dez anos que ainda não consegui acabar. Sim, esse é um grande problema meu. Não sou nada um tipo «ok, vou terminar este e quando terminar este começo outro». Tenho vinte tipos de letra a andar ao mesmo tempo.

**E relativamente às licenças e à distribuição, o processo foi fácil, foi difícil encontrar parceiros?**

Eu montei um esquema sozinho que funciona. Por aquilo de que me apercebo. Houve qualquer coisa, que eu não consigo bem explicar, que fez com que eu conseguisse uma coisa que a maioria das pessoas que eu acho que são equivalentes, ou que poderiam ser equivalentes a mim, têm dificuldade em conseguir. Uma pessoa como o Eduardo Manso, por exemplo, ele não consegue ter um *site* dele que leve tanta gente. Ou seja, por alguma razão, que mais uma vez não sei explicar, com certeza que isso tem a ver com a qualidade do meu trabalho, porque senão isso não acontecia. Eu consigo ter uma visibilidade e funcionar quase a par com editoras com as quais eu sei

que não sou par, porque têm estruturas muito maiores, por exemplo, o Jonathan Hoefler ou a Commercial Type. Por alguma razão, eu acho que as pessoas me põe mais perto disso do que dos outros que só vendem na MyFonts, ou seja, no que posso ser eu a gerir a minha editora, funciona bem. Tenho um *site*, depois tenho uma empresa de cobrança *online* holandesa, que é uma coisa profissional, ou seja, tu vais lá aquilo funciona tudo bem, não tens a sensação se estás a ir ao PayPal porque não estás e... é um lado profissional relativamente consistente. Os tipos de letra estão lá e a coisa funciona. De alguma forma, estupidamente, os tipos de letra meus que estão à venda no MyFonts ainda são *PostScript*, ainda não tenho lá versões *OpenType*, ou seja, a minha publicidade é quase anti-publicidade.

**7. De que forma a evolução da tecnologia condicionou/condiciona o desenvolvimento do teu processo de trabalho tipográfico?**

Tive alguma dificuldade em entrar na cena do *OpenType*, ou seja, de repente estar a lidar... eu por tendência resisto a essa coisa de... e eu demorei algum tempo a... Já estava muito enraizado na coisa do *PostScript*, ou seja, quando eu finalmente tinha percebido como é que se produzia um tipo de letra *PostScript*, apareceu o *OpenType*. E quando eu finalmente tinha percebido bem como é que se produzia um tipo de letra *OpenType*, apareceram as *webfonts* e ando sempre à rasca, ou seja, de alguma forma eu acho que a tecnologia sempre condicionou e condiciona imenso.

**Li algures que tu sabias programar. Utilizas isso do ponto de vista do teu processo de trabalho?**

Eu não sei programar... eu faço alguns *scripts* em *Python*, mas coisas obviamente básicas, que eu imagino que todos os *type designers* minimamente decentes saibam fazer. Mas uso. Uso um sistema de produção algo complexo, em termos de vários programas articulados uns entre os outros.

**Ao nível de *software* quais foram as passagens ao longo do tempo. *Fontographer*, *FontLab*...**

Sim, *Fontographer*, *FontLab*, depois tive muito cedo acesso a programas que o Erik van Blockland e que o Tal Leming desenvolveram,

tipo o *Prepolator*, o *Superpolator*, o *MetricsMachine* e... *FontLab* e... fiquei por aí.

#### ***Glyphs* ou *Remix Tools*?**

Não, não.

### **8. Como é que tem sido a aceitação do teu trabalho (prémios, distinções, encomendas e vendas) no mercado nacional?**

No mercado nacional tive duas encomendas que foram relevantes. Foi a do BES e a do *Expresso*.

#### **Para além de trabalhos pontuais para o DN, para O Jogo...**

Sim, sim, mas isso foram tipos de letra que eu tinha e que eram utilizados por eles, quer dizer, não é assim nada... Quer dizer, eu não considero que existe um mercado em Portugal, não considero mesmo. Portanto, eu não poderia ter esta profissão com o mercado português, que significa um por cento das minhas vendas ao fim do ano. Não é cinco, não é dez, é um por cento!

#### **E ao nível de prémios e distinções no mercado nacional?**

Acho que nunca tive nada. Ah, tive uma vez um prémio do *Jornal de Leiria*, tipo um prémio... eles distinguiam pessoas do distrito de Leiria nas várias áreas e eu fui distinguido na área da comunicação pelo tipo de letra *Expresso* que tinha feito, mas já nem me lembro exatamente do ano.

#### **Tinha registado também que tinhas criado uma fonte para Torres Vedras, contribuindo para a definição de uma nova imagem da cidade...**

Não... isso pediram-me. Onde é que tu arranjaste isso? Foi alguém que...

#### **Isto eu li na minha recolha documental...**

Isso não foi para a frente, não avançou.

#### **Assim a minha dúvida já fica sanada.**

Deixa-me só... eu acho que cá em Portugal as pessoas reconhecem o meu trabalho, dos designers e dos designers de tipos de letra, pelo reconhecimento que eles têm internacionalmente e não pelo trabalho em si. É claro que os designers sabem se os tipos do Mário funcionam ou não funcionam, no sentido em que não é uma coisa que seja relevante para mim.

#### **Comercialmente falando...?**

Nem comercialmente, nem... quer dizer, em ter-

mos de tipografia eu não penso numa fronteira física. Não existe. Embora perceba que sou português e...

#### **Eu tenho aqui umas questões para apresentar que vão um bocadinho por aí.**

Ok!

### **9. Aproximadamente, quantos tipos vendes em média por semana?**

Isso é difícil de te dizer, quantos tipos de letra... Se eu estou a vender uma *Flama* completa são quarenta e cinco fontes, se estou a vender uma *Flama* condensada são nove fontes. Sei lá, eu terei por semana, em média, três a quatro pedidos.

### **10. Como surgem organizados os produtos que vendes? Utilizas critérios de estilo e de função? Possuís tipos de acesso livre?**

Não, não.

#### **Nunca pensaste nisso?**

Não. É a única coisa que eu tenho para vender, não posso estar a dar. (risos)

#### **Mas preocupas-te com critérios de estilo e de função, ou seja, em teres uma galeria que tenha desde tipos para texto a tipos *display*...?**

Não, não tenho essa preocupação. Vou fazendo os tipos de letra conforme me vão surgindo de dentro.

### **11. Preocupas-te com outros alfabetos (por exemplo: cirílico, grego ou árabe) no desenvolvimento de um tipo?**

Já andei a tentar fazer cirílico, mas ainda não tenho essa pancada, não. O máximo que eu fui foi andar a fazer cirílico e já tenho um ou dois quase terminados.

#### **Esses que tens quase terminados foram autopropostos ou resultaram de uma encomenda?**

Não. Alguns eu sentia que havia a possibilidade de... a *Morgan* houve uns pedidos para a Rússia, mas depois aquilo não aconteceu. Agora nesta, na *Tagus*, eu estou a desenvolver o cirílico também porque ao ter sido usada pela *Elle* inglesa existe um forte risco das outras *Elle* irem atrás, serem contaminadas e, portanto...

#### **Por outro lado, a comunidade ucraniana em Por-**

**tugal, a seguir aos brasileiros é a segunda maior comunidade...**

Sim, mas não me parece, não vejo aí um mercado.

**12. O desenvolvimento tecnológico democratizou o acesso aos tipos.**

**Como encaras esse fenómeno?**

Naturalmente. Eu acho que é bom as pessoas terem mais acesso à tipografia e até aos tipos de letra de uma forma geral. Não consigo bem perceber qual é que é o caminho sendo que, hoje em dia, há muitos mais tipos de letra do que *type designers*. Não percebo bem qual é o caminho que as coisas levam, porque não percebo bem qual é o caminho que o mundo leva e acho que a tipografia está ligada ao mundo diretamente e fico sempre sem perceber...

**13. Os teus tipos evidenciam traços da cultura portuguesa?**

Acho que não. Assim de uma forma evidente, acho que não.

**Li uma entrevista que deste ao Ribagorda onde dizias «estes tipos são maravilhosamente belos e representam uma cultura não só espanhola, mas ibérica.» Depois outra pergunta questionava qual era a identidade gráfica portuguesa e tu respondeste «ao não existir tipografia, a identidade gráfica portuguesa não tem bases». Referias «talvez o Sebastião Rodrigues como designer verdadeiramente com um estilo português».**

Sim.

**O que é isto de um estilo português?**

Um estilo português é um... em termos de design gráfico e tipográfico, é realmente quando tu consegues uma linguagem plástica que transmite uma sensação emocional ou ambiente que tu associas a Portugal. Uma melancia, um barco da Nazaré, uma carroça, esse lado meio...

**Cultura popular portuguesa?**

Sim, uma coisa mais etnográfica, mais popular, exatamente. Acho que o Sebastião tinha uma linguagem que transmitia...

**Também a investigação que ele fez em torna da cultura popular portuguesa, de certeza que o influenciou nesse desenvolvimento.**

Claro, claro.

**14. Achas que, se fossem mais utilizados tipos portugueses a nível nacional, isso contribuiria para a construção de uma identidade tipográfica nacional?**

A resposta é sim e não. Seria sim, se tivéssemos tido uma história. Se tivesse havido o Garamond em Portugal e o Didot, e se tivesse andado pela história como andou em França, no caso destes dois nomes, acho que esse efeito se produziria. Não acho que se agora as pessoas comessem a usar os meus tipos de letra, os do Rúben e os do Dino, que o design se tornasse mais português por isso. Acho que os nossos tipos de letra que até se podem chamar *Flama*, *Prelo* ou *Braga*, têm só um X de serem português, não é assim...

**15. O que distingue os projetos da tua empresa no mercado nacional? E no internacional?**

Eu acho que perceber português para fazer estas coisas é bom. Nós estamos aqui. Ao contrário do que se pode achar, que estamos na periferia da Europa, eu acho que estamos no centro do Mundo. Estamos entre Nova Iorque e Paris e acho que o facto de nós termos, simultaneamente, uma história e uma densidade histórica, embora eu tenha um grande desprendimento em relação a isso, até em termos da tipografia, não temos raízes às quais ter que ser fiéis, eu acho que isso nos dá liberdade criativa. O Hoefler é sempre um americano a tentar ser europeu, e depois alguns europeus são sempre europeus a tentarem ser americanos. O facto de ser português dá-nos aqui uma liberdade de ficar no meio. E depois há um lado de... eu percebo, por exemplo, que os países nórdicos gostam, em geral, de trabalhar comigo. Suecos, noruegueses, dinamarqueses. Depois têm uma rigidez que nós não temos, mas eu, no meu trabalho, tento ser rigoroso. Portanto, eles experimentam uma coisa que é funcional, é rigorosa como estão habituados, mas que, ao mesmo tempo, tem um lado, um trato mais luso, mais descontraído... e eu acho que isso é uma vantagem.

**16. A que atribuis o número reduzido de mulheres no desenvolvimento de tipos em Portugal?**

Eu não sei se é só em Portugal. Há menos mulheres... mas isso está a mudar. Eu acho que isso se atribui a razões históricas. A tipografia era pesada, era o chumbo, era...

**Mas hoje em dia os tipos que são produzidos por elas...?**

São distintos, têm uma sensibilidade distinta.

**17. Consideras que há meios adequados para publicitar o trabalho dos tipógrafos nacionais?**

Eu acho que sim. Não podíamos imaginar que houvesse uma revista de tipografia quinzenal ou mensal. Em Portugal não há espaço para isso. Existindo a internet, eu acho que isso não é necessário.

**18. O que pensas sobre as plataformas digitais existentes (por exemplo: MyFonts; Google Fonts) para a distribuição e divulgação de tipos? Qual a importância que lhes atribuis?**

É imensa. O MyFonts permite-me, por exemplo, chegar a um mercado gigante de um momento para o outro sem grandes exigências e isso é de extrema importância. Foi super importante ter o MyFonts no início. O Google Fonts, eu não sei o que é que eles fazem... (risos)

**19. Vês vantagens na criação de uma plataforma que divulgue os trabalhos dos designers de tipos nacionais, quer nacionalmente, quer internacionalmente?**

Deve haver algum interesse... Acho que sim, mas não é uma coisa... Há aqui uma coisa que é uma pergunta que tu não me vais fazer, mas que eu vou fazer. Eu sou algo desconfiado em relação ao lado académico, ou seja, há um lado meu que me diz que o mundo está dividido entre as pessoas académicas e as pessoas não académicas. As pessoas não académicas puxam o mundo para a frente e as pessoas académicas puxam o mundo para trás. Eu, por exemplo, não acredito que tenha sido o Cristóvão Colombo a descobrir a América, mas é muito difícil convencer os historiadores académicos a tirar isso dos livros e «vamos lá en-

sinar outra coisa». Eu estou a dar um exemplo um bocado caricato, mas eu acho que, de uma forma geral, o mundo académico tende a estar preso a ideias fixas. Quando tu me falas numa coisa dessas há em mim uma tendência automática de associar isso como uma ideia académica. Quando isto acontece, levo sempre um bocado... «Deixa cá ver se esta é das boas ou se é daquelas que eu acho... não, isto não tem interesse». E essa levanta-me algumas dúvidas.

**O que é que tu vês como sendo das boas e as que não têm interesse? Onde é que está aí a fronteira?**

Não sei, é uma coisa muito intuitiva minha, que eu nem sequer dou como muito válida, porque é uma coisa muito pessoal. É uma coisa que tem a ver... eu, por exemplo, não lido nada bem com a exposição pública. Sou uma pessoa, em geral, que gosto de ser reservado. Ou seja, qualquer coisa que traga associado isso, há logo um lado meu que faz tipo... (espanto), portanto, aqui é uma coisa que é tão pessoal, tão pessoal, tão pessoal que nem sequer vale como uma opinião. Vale como uma opinião, mas é uma opinião muito pessoal, que é partilhada ao nível pessoal. Não te estou a dizer sequer que é a coisa certa. Eu acho assim, mas isso sou eu... percebes o que é que eu estou a dizer? Eu acho que a maioria das pessoas se tivesse o meu trabalho, a minha visibilidade e os projetos que eu fiz, fazia muito mais alarido à volta disso do que eu faço, por exemplo. Mas isso é a minha maneira de lidar com as coisas.

**20. Há alguma outra proposta que te pareça mais oportuna, exequível e eficaz para a divulgação e disponibilidade dos tipos desenhados por ti e pelos autores portugueses?**

Nessa perspetiva uma plataforma digital... mas, ver isso como uma coisa comercial, não sei se funcionaria. Funcionaria mais como um *showroom*, digamos assim. Mas aí existe sempre o risco de estares a misturar coisas que são muito difícil de gerir. A nível de divulgação, corres sempre o risco de estares a pôr coisas que chocam umas com as outras, por razões que às vezes nem são muito perceptíveis. Não sei se fazer isso é assim tão fácil.



**21. Pensas que um sítio que tenha os teus tipos e dos outros autores pode ajudar a aumentar a visibilidade do teu trabalho e reforçar o conhecimento dos autores portugueses?**

Não, eu acho que eu tenho ganhado imenso em apresentar o meu trabalho sozinho e algo condensado, ou seja, as pessoas não se perdem ali no meu *site*. Têm dez tipos para texto e catorze para títulos. O facto de aquilo estar ali relativamente concentrado e cingido a um universo funciona melhor do que se eu tivesse um *site* associado com o Dino, com o Rúben e não sei quê e... era muito mais difícil, acho eu.

**22. Estarias disponível para disponibilizar gratuitamente tipos para projetos académicos?**

Já o fiz uma ou duas vezes, mas é uma coisa a que eu normalmente torço o nariz... Quando percebo que existe por trás um professor que, de alguma forma, validou ou sugeriu que um aluno que estava, por exemplo, a fazer um tipo de letra sobre mim, viesse pedir para disponibilizar o tipo de letra para ele fazer o trabalho, eu não reajo muito bem a isso. Há qualquer coisa em mim que não reage bem a isso, ou seja, a minha tendência é dizer «Eh pá, eu tipos de letra é a única coisa que tenho para vender, portanto, não me peçam para dar». Posso fazer por metade do preço, posso fazer um desconto. Lá está, aí é onde eu acho que academicamente não se ganha. Eu achava que era muito mais interessante o aluno chegar ao fim do curso e saber o que é que ele pode fazer com a *Bodoni*, a *Futura*, a *Helvetica*, a *Garamond* e mais duas ou três, mas ele saber mesmo o que é que pode fazer com aquilo, do que alguma vez lhe passar um tipo meu ou do Fred Smeijers pela frente. Acho que era mais importante a primeira coisa do que a segunda. Portanto, há uma reação minha a isso... percebes o que é que eu estou a dizer...?

**Sim, um pouco na linha da crítica feita pelo Massimo Vignelli aqui em Lisboa à parafernália de tipos novos.**

Talvez, talvez. Eu sou um bocado tradicional. Acho que não é uma questão de ser conservador, mas mais tradicional, porque a tradição na tipo-

grafia é aquilo que é determinante para o que a pessoa pode vir a ser enquanto tipógrafo ou desenhador de tipos.

**23. Olhando para trás, e sabendo o que sabes hoje, o que nos falta para ampliar a cultura tipográfica?**

Em Portugal, eu acho que nós não nos podemos queixar. Acho que nestes últimos dez anos deu-se um salto significativo de gente a fazer, da visibilidade da tipografia, de cursos, de encontros – de pessoas de fora que vieram cá – e do reconhecimento internacional. No início era eu, mas hoje em dia, quase todos os anos temos tipos premiados. Acho que não nos podemos queixar.

**24. O que é que não te perguntei que te pareça relevante?**

Se eu vivo dos tipos de letra só. Vivo! (sorriso)

**Isso parece-te relevante? (risos)**

Não, parece-me relevante. Por acaso, parece-me relevante (sorriso). Pensando bem, porque de facto a única coisa que eu faço para ganhar dinheiro é tipos de letra. Não dou aulas, não faço mais nada e vivo relativamente bem. Melhor do que as pessoas do meu meio, à minha volta, melhor do que qualquer designer gráfico e isso deve-se aos tipos de letra e a um mercado que é noventa e nove por cento mercado estrangeiro. Sabes que eu às vezes ficaria mais contente se me convidassem para uma conferência sobre *business* do que sobre tipografia. O que é que eu quero dizer com isto? Acho que é relevante o facto de alguém conseguir montar um negócio de uma coisa tão peculiar, um negócio tão eficiente e tão aquilo que no fundo o país precisa que é... eu não tenho custos, não preciso de importar um computador *Macintosh* de dois em dois anos e depois é só vender coisas para o estrangeiro. Da África à Ásia. Eu acho que esse facto, que é um bocado exterior à tipografia, é mais simbólico, é bastante relevante no meu trabalho. Sentir que levo a cultura portuguesa e o saber português da Suécia ao Sudão do Sul, – o sítio mais incrível para onde eu vendi fontes e que acabei por não vender e as oferecer a um jornal quinzenal gratuito que usa a *Sueca*

no texto – acho que é uma coisa fabulosa. E esse lado tem a ver com a tipografia, mas é também extra tipografia, de chegar a tanto sítio é algo que me dá bastante gozo. Sei que vou a um aeroporto internacional e há sempre um jornal ou dois com os meus tipos de letra, sei que há sempre uma revista com os meus tipos de letra e isso aí é muito gratificante.

**Quando falas de noventa e tal por cento é o mercado internacional, consegues estratificar esse mercado internacional por regiões?**

Consigo, consigo. Quarenta por cento desses noventa e tal são capazes de ser da Alemanha.

**Como é que interpretas isso? Porque é que os alemães...?**

Acho que a sofisticação tipográfica está sempre associada à ideia que nós temos de uma sociedade desenvolvida. Eu acho que, se calhar, os aborígenes da Austrália são mais desenvolvidos do que os suecos, mas usando o conceito que nós temos para sociedade desenvolvida está sempre ligado o desenvolvimento tipográfico. De facto, em termos económicos, a Alemanha é um grande motor da Europa, portanto, faz sentido que o seja. A Holanda também é, mas a Holanda tem um grande mercado de tipos de letra interno e compra menos fora. Depois a seguir, trinta por cento os países nórdicos, Noruega, Suécia, Dinamarca e Finlândia e depois sobram mais trinta por cento para França, Austrália, Argentina, Brasil, Estados Unidos.

**Ia perguntar precisamente isso. Os novos mercados que estão agora em *boom* económico, tipo países da América Latina...**

Cinco mil euros que se fazia na Suécia, vais fazer quinhentos na América do Sul, percebes? A substituição é assim deste nível. Deixas de vender cinco mil na Suécia, porque a Europa está a ir abaixo, e mesmo assim continuas a ganhar mais. Vais vender quinhentos na América do Sul, não é a mesma coisa. Percebes o que é que eu estou a dizer? São países que se estão a desenvolver, ou seja, estás a perder um mercado de países extra desenvolvidos para ir buscar um mercado de países em vias de desenvolvimento. A este nível, a nível tipográfico.

**Mas na última década, os países da América do Sul têm vindo a crescer bastante em termos tipográficos.**

Sim, mas enquanto mercado, mesmo mercado, não é assim uma coisa... Um dos principais jornais argentinos, que é o *La Nación*, é feito com letras minhas. Agora falei da Argentina, mas acho que, na maioria dos países europeus, há um dos jornais principais que é feito com letras minhas, com exceção da Alemanha e da Holanda.

**Não deixa de ser curioso, como vendes mais para a Alemanha... (sorriso)**

Sim, é curioso, para empresas. Mas eu percebo que isso acontece e depois, para os jornais, vão ao nacional.

**Muito obrigado pelo teu tempo.**

Sim senhor, de nada!

Entrevista a **Miguel Sousa**.

San Jose (via *Skype*). 09.10.2013

## **1. Como surgiu o teu interesse pela tipografia?**

### **Com quem aprendeste?**

Eu acho que mais a sério foi quando eu fui para Tomar, curso de Artes Gráficas, 1997. Vim de Engenharia Civil do Técnico, estive lá dois anos, 1995 e 1996, e depois transferi-me para Tomar. Há lá um curso que tem vários aspetos de artes gráficas, com vários tipos de impressão e assim e uma das disciplinas na altura, não sei se ainda existe, era Iniciação à Tipografia. No meu ano, acho que foi o primeiro ano em que o Jorge dos Reis deu lá aulas. Foi um bocado com ele que eu desenvolvi o interesse mais a sério. Nós tivemos também aulas de composição manual com tipos de chumbo. Antes disso, ainda quando eu andava no secundário e no preparatório, já tinha interesse em design e fontes, mas em Tomar foi quando as coisas começaram mais a sério. Também em Tomar, na altura estive envolvido numa revista organizada pelos alunos a *i.E.*, abreviatura de «isto é». Na primeira edição, nós fizemos um concurso para desenho de tipo de letra, e eu concorri e fui escolhido.

### **Isso foi em que altura?**

Acho que foi no primeiro ano. Terá sido em 1997. É um projeto muito... é o primeiro ano.

### **Ele chegou a ser aplicado na prática depois na revista?**

Não. Teve só uma página a mostrar o *character set*, as várias letras.

### **Em Tomar, para além do Jorge dos Reis, o Luís Moreira também foi teu professor?**

Foi, mas muito mais tarde, porque ele dava aulas mais a partir do 3º ano. Ele foi o meu supervisor da monografia sobre fontes, o *Guia de Tipos*, e com ele continuei o desenvolvimento. Eu sabia que ele era um dos professores que condicionava os alunos, dizia «É muito importante vocês saberem que fontes é que estão a escolher e porquê.» e isso disse-me bastante. Em 2004, fui para Reading.

### **O que é que te influenciou a ires para Reading?**

Quando eu acabei Tomar, em 2002, comecei a trabalhar numa editora de livros infantis, o Bichi-

nho do Conto, e nós lá fazíamos edição e também fazíamos outros artigos, design gráfico, jogos, posters, logos e outras coisas assim. Uma das componentes que eu sempre quis desenvolver foi fontes específicas para livros, porque me apercebi, vendo os livros que existiam, que as ilustrações eram sempre boas, – e quando eu falo de livros não é só livros da editora em que eu estava a trabalhar, também livros de outras editoras – feitas de propósito para aquele livro... Muitos dos livros tinham ilustrações magníficas, mas depois quando chegava a altura de escolher a fonte usavam sempre uma que já existia e muitas vezes não tinha nada a ver com o tipo de ilustração ou história. Então, uma das coisas que eu propus às pessoas com quem trabalhei na editora foi, a par das ilustrações, desenvolver também o tipo de letra. Nessa altura já tinha alguns conhecimentos de fontes e de desenho. Porque é que nós não desenvolvemos um tipo de letra específico só para aquele livro? Foi assim que começou. A partir daí, fizemos dois projetos. Depois, ao fim do ano, eu comecei a querer saber mais sobre isso, foi quando encontrei o curso de Reading e concorri. No primeiro ano não fui aceite, quer dizer, fui aceite por Reading, mas como não pude dar garantia de meio de subsistência, não pude fazer nesse ano, mas depois, no ano a seguir, já consegui. E foi assim.

### **Com a Calouste Gulbenkian, não foi?**

Exato.

## **2. Quais as influências mais significativas (designers; movimentos artísticos; publicações; viagens; exposições; conferências) que consideras ter incorporado no teu trabalho?**

Não destacaria ninguém em especial, quando me fazem essa pergunta é sempre difícil... não há assim ninguém que eu veja, pronto, é claro que admiro o trabalho de muitos designers, claro, portugueses e estrangeiros, mas não há assim ninguém que eu diga que é aquele estilo que eu quero fazer ou que eu me identifico. Quando desenvolvi o projeto em Reading houve vários tipos de letra que tive como base. Em Reading, tínhamos como professores o Gerard Unger e também,

no meu ano, o Jean François Porchez, que deu um *workshop* lá. No fundo, aprendi algumas técnicas com eles e admiro o trabalho deles, mas não é assim um estilo especial que eu acho que incorporo no meu trabalho.

**3. Como situas o teu percurso profissional entre 1990 e 2010? Quais as principais áreas e mercados com que trabalhaste/trabalhas?**

Trabalhei no Bichinho de Conto durante um ano, basicamente. Comecei em dezembro de 2002 e depois foram doze meses. No Bichinho de Conto, além das partes mais gráficas e de criação, na componente de *web design* era também *web developer*, no aspeto de programar *css*, *html* e *php*. O Bichinho de Conto terminou porque eu estava inserido num projeto de desenvolvimento de postos de trabalho de apoio a primeiros empregos.

**Os estágios profissionais?**

Sim, era isso. Mas ao fim desse tempo eles não tiveram capacidade para cobrir a outra metade subsidiada, que entretanto acabou, e então fui à procura de outro trabalho. Foi quando fui para a MBV Design, no Entroncamento, em 2004, e foi lá que estive durante aproximadamente seis meses. Depois disso, em outubro de 2004, fui para Reading.

**Na MBV Design, as principais áreas e mercados com quem trabalhaste foram o design gráfico e web development?**

Exato, foram basicamente as mesmas áreas.

**Mas em termos de desenho de tipos, na MBV esse trabalho existiu?**

Não, na MBV esse trabalho não existiu, mas nós fazíamos bastante trabalho para as Câmaras, posters, mapas, programas de eventos, etc. Para o design, normalmente fazia sugestões sobre qual era o tipo de letra que deveria ser usado, mas ao nível de desenvolver um tipo mesmo para um projeto, não. Basicamente, na MBV fazia o mesmo que fiz na Bichinho de Conto, exceto a parte editorial e de *custom type design*.

**Depois disso, isto é, de 2004 a 2010, como é que situas o teu percurso profissional?**

Tive um ano em Reading e depois continuei lá em Inglaterra quando terminei o curso em dezem-

bro de 2005. Logo a seguir, no início de 2006, a Adobe anunciou que tinha uma vaga para o departamento de *type development* e foi quando eu concorri para o lugar. Depois houve uma série de entrevistas e tive de enviar um portfólio para o processo de seleção. Acabei por ser selecionado e comecei a trabalhar em 24 de abril de 2006. Desde essa altura tenho estado sempre na Adobe.

**Na Adobe como é que situas o teu trabalho profissionalmente? A tua posição foi sempre a mesma até agora ou tem evoluído?**

A minha posição tem evoluído bastante. Comecei por aprender os processos de desenvolvimento das fontes aqui, desde o design até a fonte estar pronta para ser testada, todas as *features OpenType* e aqueles processos todos técnicos. O meu trabalho foi basicamente isso – dar assistência de produção e aprender acerca do *FDK*. Era uma coisa que eu não conhecia, mesmo quando estava em Reading não usava essas ferramentas, não sabia programar em *Python* e foram necessidades que eu desenvolvi aqui. Quando acabei Reading, estive durante um tempo em trabalhos de *freelancer*. Um deles foi para o Gerard Unger ou talvez mais para a Universidade de Reading. A Universidade estava a desenvolver o guia de normas, a estabelecer as fontes que iriam ser utilizadas e compraram tudo fontes *Type 1*, que eles queriam colocar tudo dentro de uma fonte, com os *small caps* e os *old style figures* na mesma fonte e eu fiz essa produção. Nessa altura foi quando eu comecei a entrar mais na prática de programar *Python* e assim. Já estou na Adobe faz sete anos e meio e metade desse tempo foi a dar assistência de produção. Mais ou menos há três, quatro anos para cá, já sou *team lead*, o que significa que dou mais assistência aos outros colegas, supervisiono trabalhos.

**Essa liderança mantém-se na área técnica, de fine-tuning digamos assim?**

É na parte técnica, mas é também de dar algum *feedback* em termos de design. Mas sim, é mais dentro da área técnica. Fazer recomendações de como é que eu acho que determinado problema deve ser resolvido. Há cerca de três anos atrás começámos a desenvolver fontes *non-latin*, para

lá do cirílico e do grego, fontes em árabe e hebraico e, nessa altura, tive que aprender toda essa tecnologia que tem que ser inserida dentro das fontes, o processo de aprendizagem para saber como é que essas coisas são feitas. E outra coisa que nós tivemos que desenvolver foi acerca das *web fonts* e todo aquele aspeto do *hinting* porque, tradicionalmente, a Adobe é mais voltada para o formato *OpenType* ou *Type 1*. Quando o *boom* das *web fonts* aconteceu, a maior parte dos *browsers* era tudo *TrueType*. Então tivemos que aprender como é que havíamos de converter muitas das nossas fontes para *TrueType* e como é que se faz todo aquele processo de *hinting* para as letras serem *renderizadas* como deve ser.

#### 4. Quais os projetos que destacarias do teu percurso profissional?

O projeto que eu tive em Reading foi talvez, até agora, o ponto mais alto. Foi um projeto que tinha uma componente de *non-latin*, de arménio, e também foi o meu primeiro projeto a sério em termos de *type design*. É um design para texto corrido e num design para esse tipo de aplicação é preciso ter umas características muito especiais, que têm que ser testadas não tanto como outro design qualquer, seja para *headlines* ou *display*. Esse, até agora, é o meu único projeto em termos de *type design* original. Tenho estado envolvido aqui na Adobe em algumas extensões do género «Olha, é preciso adicionar mais alguns glifos a esta fonte», mas isso é mais trabalho de interpretação, apesar de envolver algum design. Mais recentemente, e isto mesmo recentemente, este ano, estou envolvido num projeto mais pesado, apesar de ter alguma relação com a Adobe. No ano passado estive numa conferência na TypeCon, em Milwaukee, perto do museu de *wood type*, em Two Rivers. Nessa altura, as pessoas que foram à conferência tiveram a oportunidade de fazer um *workshop* no museu onde imprimiram com blocos de madeira e eu também o fiz. Estava interessado nisso. Já tinha imprimido antes, na escola, com tipos metálicos, e já tinha visto *wood type* antes, mas foi a primeira vez que eu vi a quantidade de material que eles tinham lá.

A conferência foi no verão e, nessa altura, fiz o *workshop*. No fim de semana, que é quando a conferência principal acontece, vi uma apresentação dos diretores do museu e também de uma *foun-dry*, a P22, e eles apresentaram um projeto acerca de fazer a digitalização da coleção de *wood type*. Eu conhecia as pessoas envolvidas, o fundador da P22, aproximei-me dele e disse «Eu gostava de estar envolvido nisto e acho que isto é um projeto muito interessante.». A ideia é que a venda das fontes reverte para o museu, para terem mais fundos e manterem o museu aberto. Achei bastante interessante e disse-lhes que gostava de doar o meu tempo e os meus conhecimentos técnicos para o projeto. A partir daí foram-me apresentadas várias opções em termos de design e eu disse «Olha, estou interessado nesta.». Escolhi e deram-me algumas fotos para eu começar a digitalização, mas precisava de mais material. Fui então, no verão passado, durante várias semanas, viajar pelo país a visitar bibliotecas e algumas *printshops* para obter mais recursos para conseguir finalizar o trabalho\*. O projeto vai ser lançado amanhã e também amanhã vai ser publicado um *post* acerca disso\*\*. Essa será a minha primeira fonte disponível comercialmente. O meu trabalho na Adobe está em transição. Embora esteja ainda bastante envolvido com a componente técnica, estou a tentar balancear mais com o aspeto de design e, nos próximos anos, vai de certeza haver mais algumas coisas de design vindas de mim.

**Gostavas de te posicionar mais nessa área do design?**

Sim, um pouco mais. Eu gosto da componente técnica, gosto do desafio, gosto de encontrar soluções que ajudem em especial o trabalho fastidioso, quando é preciso copiar uma «catrefada» de coisas ou modificar um *outline* para todos os glifos numa fonte ou mesmo até tentar automatizar mais o *kerning*, qualquer coisa desse tipo. Eu gosto dessa parte e tenho apreciado bastante estes anos todos de trabalho, não só pelo que eu aprendi, mas também pela possibilidade de ensinar. Uma das coisas que eu tenho feito também na Adobe são os *workshops* que se iniciaram a partir de uma iniciativa minha. Como te disse,

quando fiz Reading não usei o *FDK* e é claro que aqui tive de aprender a usá-lo. Apercebi-me que não era assim uma coisa muito difícil e foi daí que me veio a ideia de explicar aos alunos que não era assim tão difícil. Propus às escolas ir lá durante uns dias ensinar, e foi assim. O primeiro *workshop* foi em 2008. Em 2009 houve um interregno por questões económicas – ninguém na Adobe estava autorizado a viajar a não ser que fosse mesmo necessário –, mas depois, de 2010 para cá, tenho ido sempre todos os anos e tenho tido resultados bastante bons. Por exemplo, três dos colegas que trabalham comigo agora são alunos que estive-ram nos *workshops* e foi o facto de eles terem não só demonstrado qualidades ao nível do desenho, mas também foi importante nós sabermos que eles já tinham conhecimentos acerca do *FDK*, quando os estávamos a absorver para a equipa. Voltando atrás, à tua questão, o que eu ia dizer é que não me vejo como um designer a 100%, que tem bastantes ideias para fazer vários tipos e estar o dia todo a trabalhar nisso. Não, eu acho que tenho algumas ideias e é isso que eu vou tentar fazer, mas não me vejo como designers daqui como, por exemplo, o Robert Slimbach, que está a 100% no design e não faz mais nada. Não é assim que eu me vejo e também não é dessa forma que eu quero contribuir para a indústria ou para o conhecimento.

##### **5. O que te levou a desenvolver o tipo Calouste? Partiu de um projeto académico...**

Sim. Uma das componentes do curso é que tens que desenvolver um design original. Outra coisa que temos que fazer no início do projeto é um *briefing* e dizer «Isto vai ser um tipo de letra para jornais ou para dicionários ou para...», para balizar o trabalho. Não quer dizer que esse *briefing* tenha que ser respeitado a 100%, porque à medida que vais desenvolvendo o trabalho tens outras ideias ou chegas à conclusão que algo não está a funcionar e tens que mudar o rumo, mas como ponto inicial é bastante bom. Eu sabia que tinha que desenvolver pelo menos três estilos no alfabeto latino e então eu fiz o romano, o itálico e depois, outra das coisas que eu queria aproveitar,

já que estava em Reading, era aprender qualquer coisa sobre *non-latin*. Como tinha conhecimento de outros projetos de anos anteriores, queria fazer qualquer coisa diferente. Queria adicionar qualquer coisa mais ao que já tinha sido feito, não estava tão interessado em fazer cirílico ou grego e então comecei à procura. Quando fui para Reading não tinha uma ideia exata do que queria fazer, mas a ideia veio-me do facto de a Calouste Gulbenkian me estar a apoiar. Comecei a saber um pouco mais acerca da história e do que é que levou ao estabelecimento da fundação em si e foi então que tive conhecimento que o fundador, o Calouste, tinha origem arménia. Foi a partir daí que resolvi desenvolver essa componente *non-latin*. Outra coisa que eu não sabia é que o arménio é escrito com um alfabeto diferente. Foi aí que tudo se encaixou e eu disse «É este projeto que eu vou fazer». A ideia era fazer um design utilitário, neutro o mais possível. Duas das fontes com que na altura me identificava mais eram a *Minion* e a *Dolly* e foi a partir daí que eu desenvolvi a ideia.

##### **O nome Calouste é, portanto, uma homenagem.**

Sim, o nome *Calouste* pareceu-me o mais óbvio. Às vezes escolher um nome para uma fonte dá-te quase tanto trabalho como desenhá-la. Porque o nome já foi usado ou é muito difícil de pronunciar... pronto, esses problemas todos. No meu caso, a minha primeira opção era *Gulbenkian* e eu perguntei à fundação se seria um problema. Eles não gostaram muito da ideia e então ficou *Calouste*... eu até gosto das letras. *Gulbenkian* tinha a vantagem de ter um G e um k, mas pronto, *Calouste* também não era nada mau. Tinha a ver com o projeto em si, era um nome fácil de pronunciar e não havia nenhuma fonte chamada *Calouste*.

##### **6. Descreve-me o teu processo de trabalho.**

Quando é possível, eu gosto de pôr as ideias que tenho no papel, para conseguir visualizar. Eu tenho que ver para conseguir concretizar. Às vezes é mais fácil pegar no lápis e começar a desenhar do que pegar no computador e estar ali a puxar de um lado para o outro porque não está a funcionar. Prefiro fazer um desenho aqui ao lado e dizer «O ponto nesta *outline* tem que ser posicionado



aqui e não aqui e é por isso que não está a funcionar». A maior parte do trabalho é feito no computador mas, de vez em quando, faço uns esboços.

**Depois dos esboços, quais são as outras fases ou etapas?**

Como eu não tenho assim muitos designs feitos é um bocado difícil descrever o meu processo de trabalho. O que eu posso falar é sobre as ideias que eu tenho. Muitas das ideias que eu tenho foram coisas que eu vi ou fotografias que eu tirei de um letreiro ou logótipo qualquer que achei interessante. A partir de meia dúzia de letras penso em como é que será um s neste estilo de letra ou um a. A partir da ideia inicial tento fazer mais letras no papel e depois, se tiver oportunidade, é passada a computador e começa a partir daí. Tento fazer o *uppercase*, o *lowercase*, começa a testar para ver se as coisas funcionam ou não, fazer o *spacing*, confirmar que as proporções estão bem e mostrar a outras pessoas para receber *feedback*. É importante porque às vezes dizem-nos «Pensaste nisto ou naquilo. É parecida com esta ou aquela...» e talvez tenhas que ir noutra direção. Quando se chega ao alfabeto básico spacejado como deve ser começa-se a fazer o *kerning* e, ao mesmo tempo, começa-se a desenhar os outros caracteres com acentos, sinais de pontuação e assim.

**Trabalhas mais do que um tipo de cada vez?**

**Presumo que na Adobe trabalhes com muitos ao mesmo tempo...**

Sim, em termos de produção são vários de cada vez. E mesmo em termos de design é bom ter mais do que um projeto porque quando passas muito tempo só a ver o mesmo projeto já não vês certas coisas que não estão a funcionar. É bom mudar e voltar mais tarde, com novos olhos, e ver o que é preciso modificar. E a mesma coisa a nível técnico. Nós não temos só um projeto, temos vários ao mesmo tempo.

**Outra questão tem a ver com as licenças e distribuição, se esse processo foi fácil ou difícil. No caso da Calouste, nunca foi licenciada, nem distribuída?**

Não.

**Por alguma razão em particular? Nunca pensaste nisso?**

Já, já. E já tive imensas perguntas sobre quando é que ela estaria disponível e onde é que se pode comprar. É um projeto que eu qualquer dia quero terminar mas, neste momento, a razão pela qual não está disponível é porque há várias coisas que eu quero fazer, mas sei que não tenho tempo para fazê-las. Inicialmente, a minha ideia era que, quando fosse lançada, teria um imenso *glyph set* e tinha cirílico, grego e assim, o que não tem nesta altura e há bastantes coisas no arménio que eu preciso corrigir. Vendo as coisas por esse prisma de lançar uma família bastante substancial, sempre pensei que isto seria um grande trabalho que qualquer dia hei de começar. Mais recentemente comencei a pensar que o que tenho que fazer é lançar uma versão mais reduzida, corrigir as coisas básicas que precisam de ser corrigidas e depois, a partir daí, com mais tempo lançar mais módulos ou mais extensões. Os designers que trabalham aqui na equipa da Adobe e o *manager* manifestaram, desde o início, interesse em que a Calouste fosse parte da coleção da Adobe, mas até agora as coisas ainda não se encaixaram para que eu me possa dedicar a esse projeto. Tenho estado ocupado com outras coisas.

**7. De que forma a evolução da tecnologia condicionou/condiciona o desenvolvimento do teu processo de trabalho tipográfico?**

Não sei se por ter bastante facilidade em lidar com a tecnologia nunca senti grandes limitações, pelo contrário, eu acho que durante esse período, de 1990 a 2010, a tecnologia, no que respeita a fontes, tem evoluído bastante. No aspeto de *OpenType*, no aspeto dos formatos que são suportados pelas várias aplicações e mesmo pelos vários *browsers* eu acho que tem melhorado bastante. No aspeto de desenvolvimento de trabalho, se há alguma limitação em termos de tecnologia tento encontrar uma solução ou então tento adaptar o trabalho ao que seja possível. Só porque a tecnologia não é possível, não vamos fazer com que o projeto não corresponda aos objetivos. Não, tento evitar isso, mas é claro que também tenho a ideia que se for uma coisa que demore muito trabalho manualmente também não vale a

pena estar a fazer... imagina que eu queria fazer uma fonte que precisava de ter cores ou transparências. Neste momento, há discussões acerca de suportar cor em fontes, mas eu sei que se for utilizar essa fonte no *InDesign* não vai funcionar, não é? É claro que nós temos a opção no *InDesign* de pôr cor na fonte, mas tem que ser uma cor sólida e só uma, quer dizer, também dá transparência, mas não podes combinar isso a não ser que ponhas vários *layers*. Quer dizer, é tentar balancear esses aspetos: o que é preciso para o projeto e o que é possível tecnologicamente. Para além desse balanceamento tentamos sempre ir um passo mais à frente para melhorar as coisas.

**Qual foi a sucessão de softwares? Começaste pelo Fontographer?**

Não. A primeira vez que fiz uma fonte foi com o *CorelDRAW*, não me lembro qual era a versão, talvez 6. O *CorelDRAW* tinha uma funcionalidade muito interessante que era, se tu tiveres uma fonte já feita, podes fazer uma letra e salvar para dentro da fonte, ou seja, ir adicionando e acho que foi assim que eu fiz as primeiras fontes, por exemplo, para a revista em Tomar. Depois disso, o *software* que usei foi o *FontLab* e acho que foi esse o único que utilizei em termos do desenho. Também usei o *Illustrator* para desenhar algumas das *outlines* e, neste momento, já não uso tanto o *FontLab*, uso mais o *RoboFont*.

**E aqueles pequenos softwares tipo Remix Tools ou semelhantes, usas algum?**

Eu uso esses *scripts* e outros extras para facilitar o trabalho, basicamente. Posso passar uma hora a ajustar os pontos para chegar a uma letra que me satisfaça, mas se há uma maneira mais fácil de chegar quase ao que eu quero, em que tu olhas para a letra e achas que está harmoniosa, e se podes fazer isso com um *script*, é claro que não vou dizer que não. Acho que essa dicotomia de tentar usar a tecnologia para nosso benefício, agrada-me. É o ideal. É claro que eu não sou daquelas pessoas que acha que o *kerning* ou outras questões podem ser automatizadas só por carregar num botão. É possível até certo ponto, mas se formos por essa via a tecnologia não tem criatividade. Se isso fosse possível, então as fontes de

todos os designers começavam a ser todas iguais porque, no fundo, íamos estar a usar as mesmas ferramentas. Mas sim, uso essas ferramentas tanto quanto possível.

**8. Como é que tem sido a aceitação do teu trabalho (prémios, distinções, encomendas e vendas) no mercado nacional? A Calouste foi premiada no TDC em 2006, a bolsa da Calouste Gulbenkian também é uma distinção e foste júri do Granshan em 2009. São, portanto, tudo distinções internacionais. Nacionais existiu alguma?** Tive uma distinção. Na escola de Tomar faz-se todos os anos uma conferência chamada Artec. Em 2010 recebi o Prémio Revelação. Acho que esse foi o único prémio nacional.

**9. Aproximadamente, quantos tipos vendes em média por semana? Esta pergunta, para ti, não fará sentido...**

Certo.

**10. Como surgem organizados os produtos que vendes? Utilizas critérios de estilo e de função? Possuís tipos de acesso livre?**

**Aqui novamente as duas primeiras questões não farão muito sentido, mas focando-me no último ponto, dos tipos de acesso livre, e tendo sabido da tua participação na Source, o que é que pensas disso?**

Doar ou participar é uma componente que eu tento ter sempre nos projetos em que estou envolvido. A posição onde eu estou agora tem sido fruto de muito trabalho, mas eu também me sinto um felizado por conseguir estar onde estou e então, sempre que possível, tento ajudar quem precisa. Foi dentro desse espírito que eu me envolvi com este projeto da *wood type*. Em relação aos tipos de acesso livre, tem mais a ver com a Adobe no aspeto de... como é que a Adobe se quer posicionar e do que é que a Adobe precisa. Uma das razões porque a nossa equipa desenvolveu uma fonte *open-source* foi porque haviam produtos Adobe que eram *open-source* e, como sabes, todos os produtos *open-source* têm de ter elementos *open-source*. Claro que nós sabíamos

que existiam outras fontes que já eram *open-source*, mas nós achámos que poderíamos fazer melhor. O que existia nós não gostávamos muito e foi com esse intuito que começámos a desenvolver a *Source Sans* e a *Source Code*. Para mim, o *feedback* destes projetos tem sido bastante bom. No aspeto de como é que vejo esses projetos, eu acho que são projetos importantes. Este projeto tem beneficiado bastante a nossa equipa porque fez com que nós começássemos a trabalhar com outras ferramentas, começássemos a ter outro espírito de ver como é que as coisas são desenvolvidas. Por exemplo, em relação ao controlo das nossas versões, começámos a usar outras ferramentas que facilitam muito mais o nosso trabalho. Temos acesso a versões anteriores, conseguimos ir atrás e corrigir coisas ou ir buscar coisas que provavelmente teriam desaparecido se não o tivéssemos. Tínhamos que fazer o controlo das versões como muitas pessoas fazem que é gravar uma cópia do ficheiro noutra pasta, mas não, temo-nos adaptado bem. O facto de termos que desenvolver publicamente esse projeto fez com que nós tivéssemos que aprender sobre outras ferramentas e outros processos que têm melhorado muito o nosso trabalho a nível comercial. Outro aspeto que tem sido bastante bom, relacionado com ter um projeto deste nível, disponível gratuitamente, é que quando há uma questão técnica qualquer, quando recebo *e-mails* do Rui [Abreu] ou doutras pessoas que desenvolvem fontes a perguntar «Como é que se faz isto?» ou «Agora tenho este problema... como é que é?» e tendo um projeto como a *Source Sans* e a *Source Code* disponível *on-line*, ao qual toda a gente tem acesso, posso dizer apenas «Vai ver o que fizemos neste projeto e assim tens um *template* que mostra exatamente como é que nós fazemos as fontes». Isso tem sido bastante bom porque ajuda outros designers e pessoas que estão interessadas no aspeto técnico a aprender olhando para esses projetos.

#### 11. Preocupas-te com outros alfabetos (por exemplo: cirílico, grego ou árabe) no desenvolvimento de um tipo?

Sim, preocupo-me e tenho interesse em saber

mais sobre esses alfabetos. Em línguas europeias, já tens bastante acesso a listas de *kernings* e listas de caracteres que tu sabes que precisam de determinados acentos e assim mas, em relação aos outros *scripts*, não existem esses recursos. Uma das coisas que nós temos desenvolvido é ferramentas de análise de texto que vão ao *site* da Wikipedia e tentam recolher o maior número possível de exemplos de texto e depois dão-nos um *report* a dizer «Olha, tem atenção que esta combinação de letras pode existir ou estas palavras podem ser tão longas como vinte caracteres.», coisas assim. Tenho achado esse trabalho bastante interessante. Neste momento, estamos a desenvolver uma coleção de fontes para as línguas na Índia. Devanagari, Gujarati, Tamil, Kannada, Gurmukhi, Bengali, Malayalam, etc.

#### Só para finalizar, ainda dentro desta questão, é algo com que te preocupas, mas vês que a indústria está em crescendo nesses outros mercados *non-latin*?

Não só a indústria, mas também o que eu vejo é que nós aqui na Adobe estamos numa posição favorável em conseguir influenciar, de uma boa maneira, a evolução da tipografia nessas áreas. Claro que existem algumas fontes para essas línguas, mas a maior parte foram desenvolvidas por amadores. É claro que eles fizeram o trabalho como sabiam, mas olhas para os *outlines*, para como é que a fonte foi desenvolvida e vês não funciona. Não só esteticamente, como tecnicamente. Nós temos não só o conhecimento de fazer as fontes como deve ser, mas também temos a plataforma (as nossas aplicações, ex: Creative Cloud) que nos permite chegar a esses mercados. Nós vemos isso como uma vantagem, não pelo aspeto económico, mas mais pelo aspeto de podermos influenciar de uma forma positiva esses mercados e essas regiões que sabemos que ainda têm muito para desenvolver a nível da sofisticação tipográfica.

#### 12. O desenvolvimento tecnológico democratizou o acesso aos tipos.

##### Como encaras esse fenómeno?

Bem. Bem não só no ponto de vista do utilizador,

que tem mais oferta, mas também do ponto de vista das *type foundries*. Se fores a ver, em 1990 havia o quê? Sei lá... cinco *type foundries*? Enquanto designer só tinhas a possibilidade de comprar fontes a meia dúzia de empresas. Neste momento, com o MyFonts e outros *sites* de pequenas empresas individuais, tens uma oferta muito maior não só em termos de número, mas também em termos de qualidade. Apesar de a Adobe ter sido um dos primeiros a nível de tecnologia, também de design e no desenvolvimento de fontes digitais, eu vejo com bons olhos a existência de mais oferta. No que nos diz respeito, isso faz com que o trabalho que nós desenvolvemos tenha que ser a um nível mais alto ou ao mesmo nível que outras *foundries*. Agora há muitos mais designers a fazer fontes profissionalmente, já não são apenas designers de fim de semana. E isso é bom.

### **13. Os teus tipos evidenciam traços da cultura portuguesa? No teu caso a Calouste?**

Eu acho que sim, mas eu diria, não tanto da portuguesa especificamente, mas eu acho que mostram alguma...

**Li no *specimen* da Calouste que «All in all, Calouste Roman and Italic definitively have a Southern european spicy flavour that can bring some interest to a rather dull printed document.» Como é que se caracteriza este «Southern european spicy flavour»?**

Acho que é uma característica que tu consegues identificar. A característica das curvas ou de ser uma coisa mais suave. De uma maneira geral, acho que é fácil de identificar em designers portugueses, espanhóis, talvez em italianos e também da América Latina. São coisas muito mais suaves, em comparação com coisas mais rígidas, sei lá, da Font Bureau, americana ou mais frias, da região holandesa com os ângulos, as serifas assimétricas, coisas que criam tensão. Eu acho que no caso da Calouste, naturalmente, não foi uma coisa pensada, a maneira como eu desenhei certas letras ou certas curvas, como as letras fluem, é bastante suave e dá essa característica latina, por assim dizer.

### **14. Achas que, se fossem mais utilizados tipos portugueses a nível nacional, isso contribuiria para a construção de uma identidade tipográfica nacional?**

Eu diria que sim. Tendo como exemplo a Holanda, em que há bastantes designers tipográficos e, se andares pelas cidades, vês que o nível tipográfico é muito mais alto do que se vê em Portugal. E o que é que se vê? Letreiros ou posters banais, mas vê-se que têm um nível tipográfico mais elevado. A mesma coisa acontece em Londres. Eu acho que se os designers portugueses comessem a usar mais tipos portugueses, eu acho que sim, que a identidade seria muito mais forte. Se o fizerem eles têm também muito mais facilidade de contactar o *type designer*. Imagina, estou a fazer um projeto, tenho a minha lista de fontes e nenhuma se adequa, mas se não tiver outra opção acabo por ter de usar uma delas. Se, em vez disso, eu tiver a possibilidade de encomendar uma *custom* a designers portugueses, porque é que não hei de fazê-lo? Aliás, trabalhando diretamente com um *type designer* português, tem a possibilidade de fazer exatamente aquilo que é preciso e o designer português, tendo conhecimento da cultura portuguesa, irá introduzir algumas componentes que não fazem parte da visão de um *type designer* de outro país.

### **15. O que distingue os projetos da tua empresa no mercado nacional? E no internacional? No teu caso o que é que distingue os projetos da Adobe de uma Font Bureau, por exemplo?**

Eu diria que uma das componentes mais fortes que nós temos são os alfabetos *non-latin*. Há uns anos atrás era mais o aspeto tecnológico. Nós estávamos na frente no que respeita a fazer fontes *OpenType*, fazer fontes com *features* e fazer fontes com um grande *character set*. Agora acho que outras *foundries* já estão a esse nível, ou até no que respeita a essa componente acho que já passaram. Eu acho que, neste momento, estamos à frente de outras *foundries* ao nível dos alfabetos *non-latin*. A razão pela qual nós estamos interessados nesse aspeto é porque o *InDesign*, por exemplo, está disponível em vários países como na Índia, na

China ou Japão, mas muitos desses mercados não têm fontes que funcionem com os nossos produtos. É claro que quando compras o *software* queres ter fontes com as quais possas funcionar e possas criar, não é? É em torno dessa necessidade que nós estamos a desenvolver mais essa componente. Esse é um aspeto que nos leva a desenvolver os *non-latin*, mas também há um interesse próprio, da nossa equipa, em desenvolver essa área. Há uns anos atrás a única *foundry* que estava a desenvolver o cirílico e o grego era a Adobe, basicamente. No fundo, nós mostrámos que há mercado e, desde essa altura, que já há muitas mais *foundries* a fazer projetos com o grego e cirílico.

**16. A que atribuis o número reduzido de mulheres no desenvolvimento de tipos em Portugal?**

Não sei... não atribuo a nada em especial. Se fizeres uma análise dos estudantes de *type design*, vais ver que é mais ou menos 50% homens e 50% de mulheres, mas depois disso não se traduz no mercado de trabalho. Não sei... talvez não estejam tão interessadas nas questões mais técnicas e de programação, mas eu acho que há de tudo. Já conheci mulheres que eram tão boas a fazer *hinting* ou  *Kerning* como homens, portanto, não sei. Talvez tenham outros interesses.

**17. Consideras que há meios adequados para publicitar o trabalho dos tipógrafos nacionais?**

Se considerares a internet um meio eu acho que sim. É livre e muitos dos designers nacionais têm de a aproveitar da melhor forma. Se estiveres a perguntar no aspeto de incentivos a nível de empresas estatais acho que não, mas também porque é que haviam de incentivar? Não sei. Tu falaste na conferência que houve agora em Idanha e já vai na 4ª edição\*\*\*. Eu acho que isso é um veículo ótimo e eu, para falar a verdade, estou bastante satisfeito que a conferência se tenha mantido porque eu acho que a nível de mercado, de *type design* e de *graphic design*, Portugal é muito pequeno, por isso dou-vos os parabéns. Aliás, vou-te dizer outra coisa, sei que o Gerry Leonidas participou e ele disse-me que estava bastante contente por ter aceitado o convite para

estar presente porque a conferência não foi num centro populacional, foi no interior e deu-lhe a oportunidade de conhecer muito mais do país... e ele estava todo contente!

**18. O que pensas sobre as plataformas digitais existentes (por exemplo: MyFonts; Google Fonts) para a distribuição e divulgação de tipos? Qual a importância que lhes atribuis?**

Eu acho que são bastante importantes, mas uma das coisas que eu queria referir é que MyFonts e Google Fonts são plataformas completamente diferentes. Num, tens a possibilidade de distribuir as tuas fontes comercialmente e noutro, basicamente, fazes uma fonte e vais distribuí-la gratuitamente. Eu sei que há certos designers que foram convidados pela Google Fonts para desenvolver fontes e foram pagos para isso e, se calhar, para muitos fez sentido porque conseguiram uma grande exposição do seu trabalho e, para um designer que está a começar, acho que é importante. Eu não diria que a Google Fonts é mau ou é bom, eu acho que é importante existir porque dá às pessoas comuns ou a designers que não tenham a possibilidade de adquirir fontes um recurso sem ter que piratear fontes. Aquelas fontes são legais e são também licenciadas, mas cabe tanto aos *type designers* como aos designers gráficos perceberem que é um modelo económico diferente. Porque um dos problemas que eu vejo na Google Fonts é que, para pessoas que não percebem o trabalho que dá desenvolver um tipo de letra, a maior parte das pessoas já tem contacto com fontes no computador porque quando instalamos um sistema operativo as fontes já estão lá, não é? Portanto, para a maior parte das pessoas as fontes são grátis. Não têm o conceito de que alguém teve que pensar e investir tempo para produzir fontes esteticamente apelativas e de boa qualidade. E então, quando os designers saem do ambiente *desktop*, onde trabalham mais para impressão, e começam a desenhar para a internet, ou uma pessoa que está a fazer um blogue qualquer e procura por uma fonte específica, chegam à conclusão que têm que pagar qualquer coisa por essa fonte e é um choque. Desde que essas

peessoas compreendam que o Google Fonts está disponível e é grátis, mas é claro que a Google tem uma determinada motivação para ter essas fontes disponíveis. Não são completamente grátis, é claro que eles tiveram de investir e há uma razão comercial por trás disso, como qualquer empresa, como a Adobe é exatamente a mesma coisa, mas... voltando atrás, o meu receio é que as pessoas desvalorizem o trabalho necessário para a criação de fontes pelo facto de estas estarem livremente disponíveis na internet. Isso é uma das questões que a Google não noticia, quer dizer, eles basicamente põe as fontes ali e é como se as fontes «nascessem do céu». Eles não dizem que as fontes foram pagas e que a razão porque elas são grátis é porque permitem o desenvolvimento de outros serviços que são pagos. É claro que eles não têm interesse de publicitar isso, mas ao mesmo tempo é essa a minha reserva em relação a este modelo de distribuir fontes. Destrói, em parte, o mercado comercial das fontes.

**Ao nível da importância que atribuis a essas plataformas...**

Acho que são ambas importantes porque dão, não só ao utilizador de fontes, como também ao produtor de fontes, a possibilidade de distribuir as suas fontes gratuitamente ou comercializá-las.

**19. Vês vantagens na criação de uma plataforma que divulgue os trabalhos dos designers de tipos nacionais, quer nacionalmente, quer internacionalmente?**

Especifica. Só para designers portugueses?

**Sim.**

Eu vejo sempre do ponto de vista do mercado português. Quantos *type* designers portugueses existem, não é? Vamos fazer uma plataforma só para meia dúzia de pessoas? Acho que não vai ter grande sucesso. Por exemplo, em relação ao trabalho que o Dino [dos Santos] tem feito, o MyFonts tem sido uma ótima plataforma para ele. Eu às vezes vou ao MyFonts fazer uma busca qualquer e vejo o trabalho dele no *top* de vendas ou noutras partes do *website*, portanto, eu não sei se desenvolver uma coisa de raiz só para esse aspeto faria muito sentido.

**Mais no sentido de divulgar o trabalho feito por eles, como motivo de inspiração também...**

Mas será que isso não faria mais sentido se fosse inserido num aspeto de design mais abrangente? Ou seja, terias um *site* desenvolvido pelo Centro Português de Design com várias componentes: *type* design, *graphic* design, e por aí fora. Acho que faria mais sentido dessa forma. Eu disse Centro Português de Design só como exemplo, o Centro Português de Design não faz assim tanto pelos designers como deveria fazer.

**Aliás o Centro Português de Design deixou de existir.**

Ok...

**20. Há alguma outra proposta que te pareça mais oportuna, exequível e eficaz para a divulgação e disponibilidade dos tipos desenhados por ti e pelos autores portugueses?**

Eu acho um bocado estranho desenvolver uma plataforma só para esse aspeto. Eu acho que a melhor maneira de promover o trabalho dos portugueses é, como eu disse, no MyFonts ou vê-lo em revistas... vê-lo em uso. É claro que, às vezes, em revistas não está identificado e então é um bocado difícil saber que isto vem daquela pessoa, mas às vezes isso até é bom porque não sabendo à partida que aquele tipo de letra é daquele designer específico, tu não fazes um julgamento, se é bom ou mau baseado nisso. Se quiseses mesmo saber e identificar qual é o tipo de letra que é usado naquela revista ou naquele jornal e vieses a saber que é de um designer português eu acho que isso é uma das melhores maneiras de promover o trabalho deles. Agora, ter um *site* dedicado só a isso, não sei se teria muito tráfego. Eu acho que cada um dos designers faz o melhor possível para se promover. O Mário [Feliciano] e o Dino têm os *sites* deles e o Rui tem a Fountain e tentam promover o mais possível, mas não sei, tentar juntar isso tudo num *site*... dá-me a impressão que faria mais sentido fazer um livro só com uma edição, quer dizer, para celebrar uma década, por exemplo, como aquela publicação que existe que é a *8 Faces* e pronto, falar dos designers portugueses durante esse período. E, se calhar, daqui



a vinte anos faz sentido fazer outra edição. Qualquer coisa assim, com outras pessoas.

**21. Pensas que um sítio que tenha os teus tipos e dos outros autores pode ajudar a aumentar a visibilidade do teu trabalho e reforçar o conhecimento dos autores portugueses?**

Talvez, mas eu não sei se teria grande impacto, porque a audiência que tu estás a tentar captar são designers gráficos, certo? Será que eu, tendo um *site* só para designers portugueses, seria uma coisa que usaria? Não sei, eu continuo na ideia do MyFonts. O MyFonts é um *site* que de certeza muitos designers portugueses usam quando estão à procura de uma fonte específica que ainda não têm. É claro que o trabalho que está lá não é só de portugueses, mas há uma probabilidade de ver coisas portuguesas, até porque podes filtrar por país e então podes filtrar por designers portugueses, se é sobre isso que te interessa. Portanto, em grande parte eu acho que essa necessidade já foi resolvida.

**22. Estarias disponível para disponibilizar gratuitamente tipos para projetos académicos?**

Depende. Eu compreendo que do ponto de vista de um estudante seja difícil criar qualquer coisa substancial se não tiveres um tipo de letra profissional. Mas eu, aliás, desenvolvi o *Guia de Tipos* para mostrar que é possível fazer muita coisa com fontes que já estão disponíveis no teu computador e usá-las de uma maneira que não seja preciso ir aos *sites* de *BitTorrent* «sacar» fontes do Hoefler, da Adobe ou do Font Bureau, estás a perceber? E então, respondendo à tua pergunta, acho que é mais importante para os estudantes aperceberem-se do valor que eles já têm no computador. Talvez não o estejam a usar porque os professores nunca disseram «Eu quero que faças este trabalho, mas estás limitado às fontes que tens no teu computador». Eu acho que eles iam conseguir fazer coisas que nem achariam possíveis e muito melhor. Se eles acham que usar uma fonte de alguém que é muito comercial e popular neste momento vai resolver o projeto que eles têm para fazer, eu acho que há algo muito erra-

do na maneira como eles fazem o design. Essa é uma componente. A outra componente é que, disponibilizando fontes gratuitamente só porque são gratuitas, eu acho que faz com que os estudantes não tenham a noção que fazer uma fonte dá bastante trabalho e tem custos. Então, por exemplo, um dos projetos que sempre achei que seria bastante interessante, é claro que não pode ser desenvolvido em grande escala, mas eu acho que seria bastante importante que, num curso de design, houvesse uma componente de tipografia e que um dos projetos, fosse de grupo ou individualmente, fizesse com que eles se apercebessem do trabalho que uma fonte requer. Assim seriam capazes de apreciar muito mais o que é que está por detrás de uma fonte quando eles fazem *download* ou quando recebem uma fonte grátis, estás a perceber? Acho que esse nível de conhecimento só se adquire quando fazes tu mesmo a fonte. Não há outra maneira.

**23. Olhando para trás, e sabendo o que sabes hoje, o que nos falta para ampliar a cultura tipográfica?**

Falta-nos gosto. Acho que não temos bom gosto.

**Como é que se cultiva esse bom gosto?**

Não sei, é difícil. Por exemplo, um dos cartazes icónicos que eu sempre achei que era de bom gosto em Portugal é aquele poster que se vê feito em azulejos, o «Nitrato do Chile», eu acho que isso é um design antigo, com bastante qualidade. Porque é que isso não se vê mais? O que é que aconteceu na nossa evolução gráfica que deixámos de ter esse nível de qualidade? Não sei, não sei o que é que aconteceu, mas o que eu me lembrei é que, por exemplo, se comparares com outras culturas, como a britânica e assim, onde vês aqueles cartazes durante a guerra, a promover as pessoas a contribuir para o esforço da guerra, são sempre feitos como deve ser, são sempre feitos com profissionalismo. Isto acontecendo durante várias décadas faz com que aquelas pessoas que nunca estudaram design desenvolvam um gosto... como têm muito contacto com uma coisa que é bem desenhada, faz com que elas adquiram uma consciência muito maior do design e consigam

aperceber-se se está bem ou mal. Como Portugal está, acho que vai levar algum tempo a chegar a esse nível. Não estou a dizer que está tudo perdido, mas vai levar muito tempo. Tem a ver com as empresas, as pessoas e os líderes verem que é importante pagar por design e investir em design. Design não pode ser considerado «fazer bonecos», ou desenvolvido por «sobrinhos com jeito para fazer logos»... estás a perceber?

#### **24. O que é que não te perguntei que te pareça relevante?**

Não sei, não me ocorre nada, neste momento.

#### **Muito obrigado por este enorme bocado, quase duas horas!**

Obrigado eu pela entrevista e desejo-te boa sorte!

\* [http://blogs.adobe.com/](http://blogs.adobe.com/typblography/2013/10/adventures-in-wood-type-miguel-sousa-lends-a-helping-hand-or-two-to-the-hamilton.html)

[typblography/2013/10/adventures-in-wood-type-miguel-sousa-lends-a-helping-hand-or-two-to-the-hamilton.html](http://blogs.adobe.com/typblography/2013/10/adventures-in-wood-type-miguel-sousa-lends-a-helping-hand-or-two-to-the-hamilton.html)

\*\* [http://blogs.adobe.com/](http://blogs.adobe.com/typblography/2013/10/hwt-gothic-round.html)

[typblography/2013/10/hwt-gothic-round.html](http://blogs.adobe.com/typblography/2013/10/hwt-gothic-round.html)  
<http://www.behance.net/gallery/HWT-Gothic-Round-Wood-Type-Digitization/11158977>

<http://www.hamiltonwoodtype.com/gothicround.html>

\*\*\* O IV Encontro de Tipografia ocorreu no mês de Setembro de 2013, com o tema «Do inscrito ao escrito». Foi organizado pela Unidade Técnico Científica de Design, Audiovisuais e Produção dos Media em associação com o Centro de Investigação em Música, Artes e Design (CIMAD) da Escola Superior de Artes Aplicadas (ESART) do Instituto Politécnico de Castelo Branco (IPCB). <http://et.ipcb.pt/>

Entrevista a **Ricardo Santos**. Lisboa. 02.07.2013

#### **1. Como surgiu o teu interesse pela tipografia?**

##### **Com quem aprendeste?**

A primeira fase posso dizer que foi na António Arroio, com os professores da altura, Vítor da Silva e etc., onde aprendíamos a desenhar letras em grande formato para fotocomposição, para depois serem reduzidas. Foi aí que aprendi a desenhar a letra e só depois, uns anos mais tarde, com o Mário Feliciano tive o primeiro contacto em formato digital e com outro ponto de vista.

##### **O Mário foi teu professor no IADE?**

No IADE. Foi num curso não sei se de curta/média duração, foi um mês que tivemos com ele...

Era uma vez por semana e foi um *workshop*.

##### **Em 2001?**

Sim, exatamente, em 2001.

##### **Terminaste o teu curso no IADE em que altura?**

2004.

##### **E depois prosseguiste para o mestrado no EINA em 2009?**

Em 2009, exatamente!

##### **Começaste em 2009 ou terminaste em 2009?**

Comecei e terminei em 2009.

#### **2. Quais as influências mais significativas (designers; movimentos artísticos; publicações; viagens; exposições; conferências) que consideras ter incorporado no teu trabalho?**

Não diretamente, mas talvez do início, e tendo nascido nos anos 70, houve toda a influência do movimento *punk* e *new wave* que, para mim, marcou a minha juventude. Obviamente que depois, no meu trabalho gráfico, não se refletiu. Era um pouco o oposto porque não me identificava com tanta anarquia visual (sorrisos), mas depois, já numa fase mais posterior, talvez referências do design alemão da Bauhaus, do design holandês, inglês, suíço e francês. Obviamente que é normal haver também várias influências e gostos. Basicamente talvez... São essas as referências mais importantes...

##### **Ao nível de movimentos artísticos, não é?**

Sim, do funcionalismo. Não pela expressividade artística, assim dizendo, são talvez coisas mais

frias e objetivas, em termos de abordagem, obviamente. Acho interessante movimentos artísticos do ponto de vista histórico, de percebermos um período tal como a sua forma de comunicar. É interessante, hoje em dia, ver como alguns destes períodos e influências têm impacto na comunicação atual, repetindo-se ou ajustando-se às novas realidades da sociedade. Hoje em dia, existe muito o recurso aos revivalismos, na procura de novos caminhos gráficos até agora perdidos.

**E ao nível de designers ou outras pessoas, experiências ou conferências em que tenhas participado. Houve nesta altura, entre 1990 e 2010 alguma coisa que tu destacasses do teu percurso? Isto porque eu li algures... posso ajudar-te a contextualizar um pouco, que a Typo Berlim, em 2000, tinha sido um momento de viragem na tua perspetiva do desenho de tipos. Concordas?**

Sim, foi talvez quando realmente vi que era aquilo que eu gostava. Era a área em que eu tinha interesse e contacto... ia ver várias conferências que, obviamente, me influenciaram muito. O Gerard Unger, o Erik Spiekermann, o Neville Brody, foi um ano espetacular. Os Underware, o Carlos Segura da T26, da América... foi algo muito geral, muito global.

**Foi a primeira conferência internacional que tu foste...**

Sim e obviamente vim muito entusiasmado para continuar a desenhar os meus tipos de letra (sorrisos)!

**Nesta altura já aproveitaste para mostrar alguns dos teus desenhos a algum par ou nem por isso?**

Tinha coisas comigo, mas não tive muito contacto com as pessoas de lá, tirando uma ou duas pessoas a quem mostrei o que eu estava a fazer na altura, mas não foi algo em plano comercial de ir vender...

**Tinha aqui só duas pessoas que eu gostava de saber se as consideras uma influência positiva no teu percurso, que são o Rogério Taveira e o Simon Schmidt.**

O Rogério sim, o Simon não. O Rogério foi o meu primeiro patrão. Ele tinha formação de arquitetura e também fazia design gráfico e foi uma referência por também me mostrar um pouco a

metodologia do trabalho. Coisas que eu na escola não aprendi tão diretamente, e também vindo de um lado teórico, não era só prático o Rogério, nisso tinha boas referências e eu identificava-me bastante com o trabalho dele. O Simon Schmidt não. Ele aqui só se cruza comigo porque há muito tempo falámos por internet e ele tinha-me sugerido publicar a *Lisboa* na Fountain, do Peter Bruhn. Daí o nosso cruzamento, mas nada mais do que isso.

**3. Como situas o teu percurso profissional entre 1990 e 2010? Quais as principais áreas e mercados com que trabalhaste/trabalhas?**

Eu antes de desenhar tipos trabalhei em ateliês e agências. Trabalhei e participei em projetos mais no âmbito institucional do que comercial, principalmente no período que trabalhei em ateliês. Nas agências, a envolvimento gráfica dos projetos e os próprios clientes têm objetivos mais comerciais. Mas penso que ambas as realidades foram e são importantes, de forma a perceber melhor o mercado e as suas diferenças gráficas.

**Eu tinha aqui apontado de 1997 a T-razo, de 1998 a 2006 na Espectro, 2007 na Santa Fé...**

**Tiveste um início como designer gráfico e ilustrador, queres falar um bocadinho sobre isso?**

Sim, foi com o Rogério desenvolvíamos o *Luzinha* para a EDP. Era uma mascote conhecida por muitos jovens e foi aí que eu aprendi a trabalhar talvez mais o desenho aplicado ao computador – o desenho vetorial, ilustração, a banda desenhada. Fazíamos também design gráfico. Foi importante porque tive contacto com clientes completamente diferentes entre si. No caso da EDP, por exemplo, não só pela via das coisas do *Luzinha*, algo mais infantil, mas coisas ao nível da sua própria comunicação institucional. Desenvolvemos a mascote do Peter Zee (Açores); Vinho do Porto, por exemplo; para a Gulbenkian fizemos CD-Roms e os projetos foram bastante interessantes. Essa variedade foi importante também para perceber um pouco os tipos de abordagem gráfica que se tem que ter com públicos distintos. Na Espectro trabalhei também clientes como a EDP, a Direção Regional do Ambiente nos Açores

ou a Metro SATU. Na Santa Fé tive pouco tempo, mas trabalhei com a Optimus e a Baher.

**Portanto, agências até 2007 e depois, em 2008, ingressaste na ESAD.CR a dar aulas e por lá continuas. Lançaste a tua empresa em 2000... E depois tens os Tiponautas em 2011.**

Exatamente, em 2011.

**Mas relativamente ao teu percurso profissional em torno do desenho de tipos, como é que tu os classificas? Começaste por uns tipos de letra mais experimentais e terminas com famílias tipográficas... Como é que tu classificas o teu percurso, desde o início?**

Talvez durante a António Arroio eram coisas completamente experimentais pelo meu gosto pela música e... por todo esse mundo mais alternativo. Provavelmente, quando comecei a desenhar os primeiros tipos já tinha uma relação ou influência, por exemplo, da Bauhaus. Muito desse primeiro percurso foi feito nessas bases de tipos mais geométricos, mais elementares, que também me deram para perceber melhor quais eram as regras primárias da tipografia: as alturas, as proporções... foi por aí que tudo começou, tentando redescobrir as regras elementares do design de tipos.

**E agora mais para o fim...**

Está a voltar também. Está a voltar porque... acho que isso não é só comigo, é com toda a gente, os trabalhos vão variando. Hoje fazes uma *sans-serif* humanista, agora falando em português, ou uma letra grotesca geométrica e amanhã estás a fazer algo barroco, com patilha (serifa), com outro tipo de formas ou pensamento.

**4. Quais os projetos que destacarias do teu percurso profissional?**

Talvez a mais popular delas, a *Lisboa*, e a *Van Condensed* que, tendo sido das primeiras, ainda é um dos tipos que eu tenho que ainda não sinto que, pelo menos para mim, me tenha gasto a paciência. Há outras que eu faço e que, passado pouco tempo, já não as posso ver (risos). Como é natural, não é?! Mas talvez... A *Lisboa* e a *Tramuntana 1 Pro*, visto ter sido o meu último tipo de letra a ser comercializado.

**5. O que te levou a desenvolver o tipo *Lisboa*?**

**Li algures que tinha sido um processo inicial para uma revista chamada *Palavras*... isso quer dizer que resultou de um processo de encomenda ou foi um projeto autoproposto?**

Autoproposto, mas ainda antes de começar, só voltando um bocadinho atrás... e, se calhar, não há muito desta minha explicação sobre o porquê da *Lisboa*. Na verdade, tem a ver um pouco com a relação, por exemplo, de coisas da minha família que vivia em Belém, junto dos Jerónimos. Eu desde pequenino cresci junto aos Jerónimos, com toda a arte manuelina, com a Torre de Belém... Por sua vez, o meu avô, que vivia ali em Belém, era mecânico da marinha, dos aviões, e era ele que fazia a manutenção do avião do Gago Coutinho e do Sacadura Cabral, vem daí todo este panorama da cruz de cristo. Ele era jogador do belenenses, vestiam-se todos de azul e com a cruz de cristo... todas estas coisas me influenciaram. Por outro lado, era uma resposta minha, isto já no período em que eu estava na faculdade, e... não era combater, mas à minha volta havia muitas influências de caracteres chineses, ou de outras coisas que vinham de fora. A minha intenção era realmente daqui para fora, não digo exportar, mas potenciar, porque também a própria cidade não tinha uma divulgação turística como está a ter agora. Não é que usem a *Lisboa*, mas era um pouco o trazer de volta estas coisas. E fico feliz, por hoje, mesmo que não usem a *Lisboa* por aí, na cidade, eu não digo que isto tenha ajudado, mas que... tenha contribuído para a promoção do nosso património, principalmente do nosso património.

**Então só para sumariar o que te levou a desenvolver a fonte *Lisboa* foi quase uma ideia de elevar um bocadinho a cultura da cidade, com os elementos iconográficos...**

Exatamente.

**E relativamente à *Van Condensed*? O que te levou a criar essa fonte? Também li que tinha uma maior aproximação a um critério mais funcional, no sentido de aplicação em sinalética... queria que me falasses um bocadinho sobre o que te levou a desenvolver a *Van*.**

É uma autoproposta minha, mas tem a ver um pouco com o que eu estava a fazer, das influências da Bauhaus. Dos vários modelos que eu fiz, foi a que ficou mais estável. Há outras *Vans* que não foram publicadas e que existiram, mas a *Van Condensed* é talvez a mais limpa e a mais funcional, que se liga um pouco com as referências do design alemão.

#### **De onde vem o nome *Van*?**

*Van* é a minha alcunha de infância (sorrisos).

#### **E no caso da *Atlantida*, o que é que te levou a desenvolver a *Atlantida*?**

A *Atlantida* foi talvez a minha primeira experiência com patilhas (serifa), mais uma vez tentar potenciar um nome... não é português porque eu retirei-lhe o til, mas, normalmente, os tipos com acentos não são aconselháveis pela dificuldade de pronunciar por várias culturas ou outras línguas. Omiti esse sinal, mas, basicamente, foi por aí... para quem vive aqui, pelo menos na costa portuguesa, o Atlântico é uma referência.

#### **6. Descreve-me o teu processo de trabalho.**

Neste momento é variado. Tanto posso começar com um desenho de caligrafia no papel e depois ser transposto para o digital, como há outras coisas que começam diretamente no digital, não quer dizer que não estejam aqui já algumas diretrizes ou ideias na cabeça. É variado porque também é uma forma de eu explorar vários caminhos, processos. Nem todos os tipos têm a mesma forma de serem desenvolvidos. Há coisas que é inevitável ter que se desenhar, quando o projeto do tipo de letra é mais caligráfico. Tenho tentado sempre variar, para não me desgastar muito, porque é um processo cansativo. Eu trabalho sozinho e são muitas horas aqui fechado... Ao tentar fazer outras metodologias posso descobrir outras formas de abordar as coisas, por isso é uma questão de evolução.

#### **O próprio processo de trabalho é, em si, já um projeto de design, não é?**

Exatamente, tal como de projeto para projeto se tenta subir um pouco a fasquia em determinados pontos. Às vezes o processo não é técnico, é mais estético, como em outros projetos é completamente o oposto.

#### **Mas ao nível de etapas ou fases, como é que tu classificas o teu processo?**

Numa fase inicial tento sempre perceber como vou arriscar num tipo de modelo tentando ter a certeza que ele não existe ou que não haja muitas referências iguais a essa letra. Antes de ter uma ideia, um esboço, tento pesquisar antecipadamente, para ver o que é que existe ou não existe, e depois a partir daí posso começar a desenhar no computador. Normalmente, é logo caixa baixa primeiro, é onde eu sinto o *feeling*, mais ou menos a expressividade da letra, se me agrada ou não. Nessa fase, quando eu estou a investigar se vale a pena ou não apostar nesse tipo, quando ele está *ok* e tem luz verde, normalmente divido-o para ele ser desenhado por *multiple masters*, por pesos extremos. Quando realmente se justifica, o projeto necessita de uma escala tipográfica grande, mais pesos. Quando são projetos maiores é isso. No caso da Sonae, por exemplo, pediram-me dois pesos específicos. A partir da caixa alta e baixa desenvolvem-se todos os caracteres com acentos, sinais e caracteres básicos. Depois, é o espaçamento geral, *kerning* e a fase de testes final: imprimir, testar em diferentes *softwares*, criar aplicações gráficas para realmente testar em uso. **Como é que se processa a divisão do teu trabalho? Fazes o desenvolvimento de uma fonte do princípio ao fim até chegar ao momento de a passares a um distribuidor, ou pelo meio existe algum processo ou fase mais técnica em que, por exemplo, subcontratas alguém mais especialista?** Eu tenho feito o percurso sozinho. Mas a partir do momento em que comecei a trabalhar com a Fountain, passei a trabalhar com o *uncoding* deles, porque na altura não tinha capacidade de o programar. Não tinha capacidade... Hoje em dia já o entendo, já o desenvolvo e brinco com ele, mas isso foi a base para eu necessitar de uma coisa mais externa. A partir daí, mais ou menos, comecei a controlar todo o processo, exceto... exceto não! Eu não faço o *hinting*, por isso, não tenho recorrido a ajuda externa.

#### **Trabalhas mais do que um tipo de cada vez?**

Neste momento tenho vários projetos em andamento.

**Portanto, trabalhas em mais do que um ao mesmo tempo, para descansar, se calhar um bocado entre um projeto e outro.**

Exatamente!

**E relativamente às licenças e à distribuição, o processo foi fácil, foi difícil?**

O primeiro tipo foi lançado pela MyFonts e foi difícil porque tive que tentar perceber um pouco melhor como é que era toda a parte legal de venda de tipos. Isso é algo que está longe para quem começa a desenhar. É preciso perceber as leis e o que pode funcionar melhor por continentes, porque há as leis americanas, as leis europeias e, basicamente, foi perceber e implementar a minha legislação e a minha conduta de venda.

**7. De que forma a evolução da tecnologia condicionou/condiciona o desenvolvimento do teu processo de trabalho tipográfico?**

Condiciona-me muito porque há determinadas ferramentas que ajudam todo o processo. Há coisas que nos garantem uma qualidade e que nos permitem beneficiar o projeto. Não é que ela, por si, traga essas vantagens, mas ajuda-me imenso a criar esta tal interpolação de pesos. Antigamente desenhava corpo a corpo e esse aspeto ocupava muito tempo. A minha última aquisição foi mais para fazer os pares de *kerning*. Tenho um *software* que me ajuda a ampliar e a retirar semanas de trabalho.

**Qual é esse *software*?**

É o *MetricsMachine*.

**Ao nível do uso de *softwares* começaste com...**

*Fontographer*, *Fontlab* e ainda estou no *Fontlab*.

***Glyphs*, *scripts* em *Python*?**

Não.

***Prepolator*, *Superpolator*?**

Sim, uso o *Superpolator*, o *Prepolator*, o *MetricsMachine* e, basicamente, são as minhas ferramentas.

**A aprendizagem dessas ferramentas tira-te muito tempo à prática do desenho?**

Não... não porque, por acaso, quase todas elas, principalmente as que são criadas pelos holandeses da Letterror têm vídeos; são simples, basta assistir a uma sessão e ir reproduzindo o processo. É rápido e é perfeito.

**Não programas nada?**

Não, no máximo, por exemplo, posso criar as *OpenType features*, posso personalizar conforme os projetos que tenho em mãos, se tem *swashes*...

**Eu dizia mais ao nível de desenvolveres um *script* para automatizar uma determinada tarefa...**

Utilizo pequenos *scripts* (*RMX*), dos quais desenvolvo os versaletes (*small caps*) de uma forma mais rápida tal como outros pequenos ajustes.

**8. Como é que tem sido a aceitação do teu trabalho (prémios, distinções, encomendas e vendas) no mercado nacional?**

O reconhecimento nacional posso dizer que talvez seja médio. Em termos de vendas acho que o panorama deve ser igual para todos, tirando os mais célebres, como o Dino ou o Mário, mas penso que a crise está a afetar todos, nomeadamente aqui o mercado nacional. O meu trabalho, se calhar, também ainda não atingiu uma amplitude tal que possa realmente ser reconhecido de uma forma mais generalizada, não é? E é essa a minha apreciação.

**Não achas estranho que haja um reconhecimento internacional e que nacionalmente não se ligue muito a isso?**

Eu não acho estranho, porque isto é transversal a todas as áreas. Tirando quem possa descobrir alguma cura para o cancro... nas outras áreas não há interesse internamente. Existem poucas publicações e mercado para a divulgação constante de uma série de gente com trabalho interessante para apresentar. Na maioria das situações é normal as pessoas aqui reconhecerem os profissionais nacionais com projeção no estrangeiro, mas na realidade não existe muita divulgação dos mesmos internamente.

**Um *cliché*, não é?**

Exatamente.

**9. Aproximadamente, quantos tipos vendes em média por semana?**

Uma média... talvez quatro licenças por mês, falo nomeadamente só dos tipos que tenho na minha fundidora Vanarchiv. Porque relativamente às outras empresas que comercializam os meus tipos



(Fountain, Fontshop, Tiponautas, Linotype), não tenho uma estimativa linear.

**10. Como surgem organizados os produtos que vendes? Utilizas critérios de estilo e de função? Possuís tipos de acesso livre?**

A base de utilização tem que ter alguma variedade de pesos, porque quando fazia design gráfico sentia a necessidade de ter variações tipográficas. Não me interessava muito as versões de um peso, porque, do ponto de vista de utilização, não dariam muita aplicabilidade. Normalmente desenvolvo coisas com uma escala mais alargada também para dar variedade aos designers que a utilizam porque mudando de trabalho os processos são diferentes: uma revista tem determinados tamanhos e pesos, mas um jornal já implica outro tipo de abordagem. Assim, quanto mais aberta for a forma como se utiliza, mais correta é a sua distribuição e comercialização.

**Tens tipos de acesso livre?**

Não, não...

**Nunca pensaste nisso?**

Já, mas até agora não porque, basicamente, to-mam-me muito tempo e eu vivo disto (sorrisos).

**11. Preocupas-te com outros alfabetos (por exemplo: cirílico, grego ou árabe) no desenvolvimento de um tipo?**

Sim, sim. Eu tenho um projeto que ainda não está publicado até o apresentei agora em Tomar...

**A *Aircrew*?**

Exatamente, é a primeira vez que eu tenho o alfabeto cirílico e grego juntamente com o latino e é a minha primeira tentativa de começar a alargar multilinguisticamente...

**Então posso depreender que é uma preocupação recente no teu percurso.**

Recente e futura. É algo que estou a apostar.

**12. O desenvolvimento tecnológico democratizou o acesso aos tipos.**

**Como encaras esse fenómeno?**

É positivo. Tal como, em outras épocas, outros avanços ou outras revoluções tecnológicas trouxeram novos momentos à história do design

gráfico ou da tipografia, penso que há um equilíbrio entre o que se perde e o que se ganha pelo conhecimento global... É possível, hoje em dia, qualquer pessoa em qualquer parte do mundo ter acesso a conteúdos e a informação sobre esta área. Por outro lado, existe uma maior desacreditação ou uma maior desvalorização do que são as letras. Quantas mais existem, obviamente, maior é a sua banalização. Esta democratização é, também, uma cada vez maior preocupação global. Nos últimos séculos, grande parte do design de tipos de letra tem sido moldado pela cultura e técnica ocidental. Hoje em dia, a globalização e o rápido crescimento económico de países emergentes (China, Índia, Brasil, Médio Oriente, etc.) proporcionam uma nova viragem no mercado. Este desenvolvimento tecnológico proporciona uma maior e mais rápida difusão ou conhecimento, o que nos torna mais próximos e distantes ao mesmo tempo (globalização).

**Mas achas que, do ponto de vista de utilização, é positivo para um utilizador não se cingir a meia dúzia de fontes que vêm com o sistema e ter a possibilidade de procura e escolha?**

Exatamente. Eu acho que é positivo, porque realmente toda esta revolução tecnológica é completamente humanista, não vai só pelo lado do conhecimento, mas também vai pelo lado da variedade e pela opção de escolha.

**13. Os teus tipos evidenciam traços da cultura portuguesa? A *Lisboa*...**

Concretamente... não. A única coisa que se calhar pode ligar mais com algo português de Lisboa é só mesmo os *dingbats*, os pictogramas que têm a cruz de cristo, o corvo... elementos que têm relação com o mar, que vão beber ao manuelino; não são recriações do manuelino, mas é essa a influência. Agora em termos de letra... não. A ideia que eu tenho do gosto não é bem português, mas talvez latino, não geral, mas da caligrafia e da manualidade. Nós, portugueses, sempre tivemos certas referências, por exemplo, a filigrana de Viana do Castelo, é uma coisa de detalhe, de ourives... Gutenberg era ourives!... claro que essas referências não estão espelhadas em toda a

nossa cultura, mas, por exemplo, também vemos isso nos azulejos, nos padrões dos azulejos. São coisas muito rebuscadas, ainda mais do que, por exemplo, as árabes da arte mudéjar, que são mais geométricas... e nós fomos por uma questão mais europeia, de estilo barroco, etc. Agora, na letra em si, que eu, por exemplo, tenha referência e até de alguns dos nomes do nosso passado tipográfico, não existe uma estética ou uma referência assim forte, talvez como noutros países. Grande parte dos nomes mais importantes da história da caligrafia e tipografia portuguesa seguiam os grandes mestres europeus (italianos, franceses, espanhóis). Um fator negativo e constante na nossa história é o facto de estarmos isolados geograficamente da Europa. Os processos e novos estilos tipográficos chegavam tardiamente. Não é por nada que a cidade de Antuérpia foi capital do mundo editorial (Plantin). Estava no centro da Europa, mesmo entre outros países de forte cultura tipográfica (Holanda, França, Alemanha, Inglaterra). Aqui sempre tivemos uma forte ligação histórica e cultural com a França, Itália, Alemanha, Inglaterra e Espanha, em épocas diferentes. **Falei na Lisboa por tu teres dito numa conferência em Aveiro que, de certa maneira, a Lisboa era um pouco um processo de identificação, recuperação e valorização do património tipográfico português. Era mais no sentido de perceber um pouco quais é que seriam os traços desse património cultural português, desse tal estilo português... Como é que ele se poderia caracterizar? Já falaste um pouco de algum gosto pelo detalhe, alguma sensualidade nas formas...**

Mais caligráficas, por exemplo, se olharmos o que é o normal do modelo caligráfico alemão as *Fraktur*, e até coisas mais contemporâneas, normalmente envolve muito a geometria ou traços semi-geométricos e nós, aqui no sul da Europa, não temos traços tão rígidos. Daí eu dizer que a *Lisboa* talvez possa seguir um pouco essa matriz porque tem um acabamento semi-caligráfico, é humanista. Na altura não tinha essa intenção, mas começo a considerar como é que eu posso, por exemplo, transformá-la para outros alfabetos. E, pegando na ideia de exportação, de a *Lisboa*

ter contacto com as outras cidades do mundo... e sendo a caligrafia uma das coisas que influencia alfabetos como o árabe... quem sabe se a *Lisboa* não poderá ter já o tal detalhe que faz a ponte entre tudo isso e que realmente seja uma coisa multicultural. Nasce aqui, mas... – e era esse o meu desejo, que ganhasse essa expansão geral pelas pessoas – não a vejo como um tipo institucional, mas um tipo mais para as pessoas, é uma coisa mais «popular».

#### **14. Achas que, se fossem mais utilizados tipos portugueses a nível nacional, isso contribuiria para a construção de uma identidade tipográfica nacional?**

Sim, mas eu acho que também fazem parte da identidade nacional os estrangeirismos, sempre fizeram (sorrisos). E isso, obviamente, se calhar em Nova Iorque é o que lhes vale, a linguagem internacional. Londres ou Paris são cidades embebidas de muitas culturas. Aquilo já não se pode dizer que é totalmente dali. Eu acho que isso é interessante porque a cultura continua, desenvolve e não estanca. O meu medo é que seja uma coisa fechada, estanque e, obviamente, as referências portuguesas da tipografia vêm de fora.

#### **Sempre foi tão natural...**

Exatamente, por isso acho que até é mais saudável todos estarem... Obviamente que, para marcas e certo tipo de produtos que se querem afirmar como produtos portugueses numa perspetiva mundial, talvez possa ser uma mais valia. Eu vejo a caixa do *Macintosh* quando me chega a casa com a *Myriad* da Adobe e sei que aquilo é americano, que tudo faz parte de uma filosofia comercial e de design. Eu compro o *Bosch* porque vem da Alemanha, ou um carro... tudo isto tem uma origem e acho que é essa a marca que deverá ser a aposta. Agora, que existam outros pontos de vista também é válido, mas pode ser uma mais valia para determinados produtos de carácter português.

#### **15. O que distingue os projetos da tua empresa no mercado nacional? E no internacional?**

Neste momento já começa a haver pouca diferença, porque tanto eu como os meus colegas,

em qualquer lado, temos trabalho variado, que era aquilo que eu falava há pouco. Quase todos trabalham o design de tipos para editorial, tanto com patilha como grotescos. Claro que há diferenças na qualidade final e nisso, por exemplo, o Mário [Feliciano] e o Dino [dos Santos] têm uma qualidade final profissional, não é? Que haja assim referências que sejam diferentes... não sei, talvez seja pela qualidade. O Mário tem uma boa seleção de tipos *revivals*, por isso, coisas do ponto de vista histórico são por ele bem fundamentadas. Eu até agora não tenho nada desenvolvido nesse trabalho, de recuperação de tipos antigos, não sei... talvez outra pessoa que tenha uma visão mais externa e até não tão diretamente ligada às letras, possa dar uma ideia mais geral das diferenças.

**16. A que atribuis o número reduzido de mulheres no desenvolvimento de tipos em Portugal?**

É curioso, mas penso que isto também é transversal a outros países, não é? Não é só de cá... Quais são as razões? Não sei, até acho estranho porque a mulher tem uma capacidade de detalhe muito maior do que o homem e de organização... sei lá, de trabalhar milhares de tipos de letra. De certeza que são muito mais organizadas! (risos) Têm outra capacidade e, realmente, é estranho não apostarem.

**Tem a ver também com uma característica histórica, não é? Antigamente, do ponto de vista da oficina, não era admitido mulheres...**

Exatamente, isto é uma profissão que vem das oficinas (sorrisos).

**Para teres um ideia, eu e o Pedro andávamos a fazer uma recolha disto a nível nacional e pessoas ativas, em Portugal, nós temos 27% de mulheres e 73% de homens, portanto, cerca de 1/4 de mulheres, o que não fica muito diferente do mercado internacional. Mas uma característica que quer o Rui, quer o Mário reconheceram foi que é mais difícil ver um tipo de letra feito por uma mulher que não tenha uma qualidade interessante do que o contrário. Portanto, elas são poucas mas têm algum cuidado nos tipos que apresentam. Partilhas essa opinião?**

Sim, sim, eu acho que também tem a ver um

pouco com a própria natureza feminina de conhecer as coisas melhor do que a masculina logo assim numa fase inicial. Eu vejo isso nas aulas, com os alunos, que elas, não todas obviamente, mas são mais interessadas, desenvolvem um conhecimento maior sobre algo, logo o resultado irá ser melhor. Não é tão imediata como, se calhar, a vertente masculina.

**17. Consideras que há meios adequados para publicitar o trabalho dos tipógrafos nacionais?**

Temos meios, mas talvez ainda não estejam bem divulgados. Pelo menos falo da imprensa, só agora há pouco tempo é que estão a sair conteúdos relacionados com o design, no *Público* e noutra, não sei se o *Expresso*... no *Expresso* às vezes sai algumas coisas, mas não há nenhuma secção em que haja regularidade na divulgação. Revistas, tivemos há uns anos a *Page*, que já não existe, e, neste momento, desconheço que exista, pelo menos algo relacionado com o gráfico diretamente. Há pouca divulgação, mas também tem a ver com o estado geral da economia, de agora o Centro Português de Design também ter sido extinto...

**18. O que pensas sobre as plataformas digitais existentes (por exemplo: MyFonts; Google Fonts) para a distribuição e divulgação de tipos? Qual a importância que lhes atribuis?**

A importância, pelo menos da grande ramificação comercial que têm e até mesmo em termos de credibilidade, que cada uma delas possa vir a ter em termos de venda. Normalmente, as empresas americanas têm um bom modo de funcionamento, muitos países compram tipos de letra e não têm receio que haja ali aldrabice em qualquer das fases da compra. Eu acho que as plataformas estão bem assim e que, de facto, cumprem realmente a sua função, conseguindo até dar mais do que antigamente conseguíamos, não é? Porque queríamos fazer um trabalho e não estávamos ali a testar um nome na internet para ver como é que aquilo ficava, para vender a ideia ao cliente.

**O que pensas da plataforma do Google?**

Não estando muito refletido no projeto, acho que é interessante pela variedade de coisas que dis-

ponibilizam. Dar a oportunidade a pessoas que, se calhar, não teriam essa oportunidade. Existe uma maior variedade de tipos e também uma melhor otimização desses tipos para o ecrã, que é o que a Google está a fazer e, nesse aspeto, parece-me bem. Realmente, na internet, começa a existir maior capacidade de utilizar coisas e anti-gamente estávamos limitados.

**Ainda há meia dúzia de anos tínhamos cinco, seis *safe web fonts*...**

É principalmente para um mercado de gente que, se calhar, não tem um interesse económico com isto. Por exemplo, um utilizador quer ter o seu blogue que não tem fins comerciais e quer ter a letra da Joana Correia, que ela tem uma letra...

**A *Cantata*?**

Exatamente, pode ter essa letra e realmente não necessitar de investir dinheiro, mas tem ali uma coisa com qualidade. Até para a própria designer, ver o seu trabalho numa variedade de plataformas e de assuntos é interessante.

**19. Vês vantagens na criação de uma plataforma que divulgue os trabalhos dos designers de tipos nacionais, quer nacionalmente, quer internacionalmente?**

Sim.

**Vês essa vantagem mais numa perspetiva em português para Portugal ou português/inglês para o mercado internacional?**

Talvez a segunda parte da questão, do português para o internacional. Mais uma vez não fechar a porta, mas sim abrir porque ela tem estado fechada. Comercialmente, o mercado português é muito pequeno ao nível de vendas, não existe muito a cultura de se investir em comprar novos tipos. Aqui os tipos e modas chegam sempre um pouco mais tarde, é normal, quer por via económica, quer por via artística. Todo o mercado está cada vez mais global e é nisso que temos que olhar e pensar.

**20. Há alguma outra proposta que te pareça mais oportuna, exequível e eficaz para a divulgação e disponibilidade dos tipos desenhados por ti e pelos autores portugueses?**

A plataforma é eficaz. Uma coisa que, se calhar, podia não criar interesse em todas as partes, era haver uma distribuidora nacional, tal como, por exemplo, a Village, mas que fosse só de âmbito nacional, ainda que com interesse para fora. Não fosse uma coisa só de conteúdo português, que fosse uma seleção de todos os designers portugueses. Nessa plataforma podias escolher, por exemplo, um dos designers de tipos português e ter acesso a informações detalhadas sobre o autor. Não só para os que já têm trabalho, mas principalmente para os futuros... Uma plataforma onde todos os designers portugueses estariam. Há alguns que até são conhecidos, mas não conhecemos outros que até podem ter trabalhos interessantes. É uma ideia um bocadinho utópica no sentido de que todos estes negócios retêm dinheiro, há portagens, mas penso que era uma coisa interessante, se não houvesse... pelo menos de quem gerisse isso. Eu acho que poderia ser gerido academicamente. Eram meros *links*. Podia ser interessante essa base de dados, talvez gerido por entidades académicas, com o objetivo de promover e divulgar este tipo de conteúdos.

**21. Pensas que um sítio que tenha os teus tipos e de outros autores pode ajudar a aumentar a visibilidade do teu trabalho e reforçar o conhecimento dos autores portugueses?**

Sim, obviamente, porque com isto talvez pudéssemos entender melhor as coisas do ponto de vista geral. Vou dar um exemplo. Vamos à Village e temos lá, por exemplo, o Mário, como estão outros estrangeiros. Mas, neste caso, seria mais específico, só para os portugueses. Obviamente que todos tinham a ganhar com isso, mesmo sabendo que a tendência artística e comercial global nos pede grupos internacionais e não locais.

**22. Estarias disponível para disponibilizar gratuitamente tipos para projetos académicos?**

Sim.

**23. Olhando para trás, e sabendo o que sabes hoje, o que nos falta para ampliar a cultura tipográfica?**

Neste momento, eu acho que já está a acontecer algo muito positivo, que é o Encontro de Tipografia nacional. Era isso que faltava, juntarmo-nos, organizarmo-nos, conhecermo-nos e trocarmos ideias, porque era isso que realmente faltava. Já existe *know-how*, conhecimento, gente que trabalha em diferentes áreas e coisas que se tocam, mas falta realmente criar um grupo...

#### **Networking, não é?**

Exatamente, é nisso que os outros países estão altamente organizados e sabem-se vender, não é? O caso da Holanda, o caso da Alemanha...

#### **24. O que é que não te perguntei que te pareça relevante?**

Assim... em termos gerais... não me estou a lembrar de nada assim relevante...

#### **Querias só perguntar-te uma coisa. Relativamente às tuas vendas, consegues ter uma noção de quais são os países ou áreas para onde vendes mais?**

Talvez o país com mais vendas e que tenha mais aceitação seja os Estados Unidos da América. Depois, aqui na Europa, Alemanha... também Inglaterra e basicamente... esses são os mais constantes. Depois há mercados que, para mim, são difíceis, com o de Espanha. Muito raramente vendo para Espanha. Vendo também para França e países escandinavos. Pouco para a América Latina, praticamente nada para o Brasil... África, que eu saiba, nada. As vendas para a Austrália e Japão são também interessantes.

#### **Obrigado pela tua participação!**

De nada!

Entrevista **Rúben Dias**. Lisboa. 28.06.2013

#### **1. Como surgiu o teu interesse pela tipografia?**

##### **Com quem aprendeste?**

Acho essa pergunta sempre divertida, apesar de não achar que isso possa ter alguma coisa a ver... dali há-de ter vindo alguma coisa. O meu pai desenhava casas com um engenheiro e tinha lá para casa um daqueles catálogos da Letraset. No quinto ano, quando começamos a ter educação visual, ou uma coisa assim do género, eu começo a copiar essas letras e as capas ficavam extremamente vistosas – que eu copiava religiosamente com papel vegetal, então acho piada dizer que algo vem daí, longe de achar que algum dia ia estudar as próprias das letras. Passou-se ali uns anos que andei a copiar incessantemente aqueles alfabetos, mas depois abandonei completamente, portanto, não sei se vem daí, mas acho piada a esta história. Depois esse interesse volta a surgir no primeiro ano no IADE, quando começo a tentar ler sobre design, à procura de perceber um bocadinho mais duma cadeira que se chamava *Lettering*. Recordo-me de tentar fazer um tipo de letra para um projeto no primeiro ano e tentar pedir ajuda à professora de *Lettering*, porque, entretanto, era pedido esse tipo de letra e ela me responder «Eu tenho lá muitos tipos de letra, eu dou-te.» mas eu queria mesmo era fazer o tipo, mas só no terceiro ano é que consegui começar a desenhar letras, portanto, foi uma coisa que eu andei ali atrás de tentar perceber o que é isto de fazer letras.

##### **Quem é que era a professora de *Lettering*?**

Não me recordo, mas não tendo respostas fui atrás de outras fontes de informação. Andei muito por mim nas bibliografias, nas bibliotecas, fui para a biblioteca da Gulbenkian ler, entre outros, o livro do Walter Tracy, andei muito à procura *on-line*, o pouco que ia havendo, naquela altura. Era um ávido consumidor do *on-line* e fui aprendendo muito por mim, embora eu tenha tentado criar laços com o Paulo Ramalho, com o Jorge dos Reis com o *workshop* de tipografia e o Mário Feliciano. Depois do meu terceiro ano, já com alguma coisa do que mais tarde veio a ser a *Taca*, fui mostrar

ao Paulo Ramalho e ao Mário Feliciano, porque queria saber a opinião, perceber se estava a fazer alguma coisa de jeito ou se aquilo era um disparate e, portanto, fui tentando criar contacto com as pessoas que sabiam ou, pelo menos, que eu sabia que sabiam, que eram o Paulo Ramalho, o Jorge dos Reis e o Mário Feliciano.

Montei a minha tipografia de caracteres móveis para conhecer um bocadinho mais do que é este sistema que é um tipo de letra e, portanto, foi muito por mim, por andar à procura. Como vemos muito nos livros de *type design*, somos quase todos auto-ensinados, andamos aqui e tentamos aprender quase tudo por nós. Não tive um mestre, que é uma coisa que eu aprecio, uma espécie de fascínio pelo mestre, mas não tive. Sou um bocadinho maníaco e, portanto, leio, leio incessantemente, quero arranjar uma forma de justificar tudo e continuo incessantemente a ler e a querer saber um bocadinho mais sobre o que é isto, o que é que é aquilo, como é que se faz e foi um crescendo. Quanto mais leio, mais quero saber e é uma bola de neve.

**Só para contextualizar aqui uma questão ao nível da aprendizagem, quando é que terminaste a licenciatura no IADE?**

Comecei em 1998 e terá acabado em 2002... são quatro anos.

**Na minha pesquisa deparei-me ainda com uma passagem pela Bauhaus, em 2004, por um curso intensivo em Reading, em 2009...**

A Bauhaus é um percurso paralelo, mais por uma clara procura de uma experiência internacional e que apareceu e eu pensei «É pá, isto parece-me porreiro, achei interessante e fui», mas não tem a ver com o *type design*. Foi essencialmente uma grande experiência pluridisciplinar e multicultural. Mas a tipografia enquanto composição gráfica esteve sempre presente e tudo o que eu estive lá a trabalhar foi francamente focado no ponto de vista tipográfico, como aliás, todo o meu percurso desde a faculdade..., isto é, sempre tentei arranjar maneira de direccionar tudo para a tipografia. Todos os projetos que me eram solicitados, eu tentava ver como é que eu podia pegar naquilo como se fosse em tipografia. Fosse para Semiologia,

fosse de Ergonomia, eu procurava na tipografia o que tivesse a ver com semiologia ou ergonomia. Ia sempre ali parar, sempre foi, desde a faculdade, muito claro esse *focus*.

O *type design* tem sido uma constante, Reading foi mais uma procura de acrescentar *know-how* e agora a Faculdade de Arquitetura com o doutoramento, desde 2009.

**O curso intensivo de Reading foi uma influência para o ingresso no doutoramento?**

Não. Reading em particular não teve a ver com o doutoramento que estou a fazer agora. Quando fui a Reading lembro-me de falar com o Gerry Leonidas sobre isso e... qual era a hipótese de fazer lá o doutoramento? Lembro-me de discutir isso, mas era impossível naquele momento da minha vida, porque financeiramente era um investimento muito elevado, mas teria gostado imenso de o fazer por lá, mas não foi possível.

**Qual foi a duração desse curso intensivo em Reading...?**

Foi uma semana. Uma coisa muito, muito curta, mas muito intensa, com o Gerry Leonidas, o Gerard Hunger e a Fiona Ross.

**2. Quais as influências mais significativas (designers; movimentos artísticos; publicações; viagens; exposições; conferências) que consideras ter incorporado no teu trabalho?**

Do ponto de vista do *type design* não sei se consigo já ter essas influências claras no meu trabalho. Consigo ter referências que me chamam, que me puxam, mas não creio que elas já se tenham refletido no meu trabalho até porque os tipos que vou fazendo são muito diversificados, não há um fio condutor. O Mário [Feliciano] tem maioritariamente tipos para jornal ou tipos para texto, eu não tenho isso. Tenho uns *display*, uns só com maiúsculas outros só com minúsculas, uns mais geométricos outros mais caligráficos, e umas coisas muito experimentais até, portanto, não consigo reconhecer influências claras no meu trabalho de *type design*. Tenho alguns designers cujo trabalho admiro, enquanto designer tipógrafo que me considero, que utiliza tipografia. Aí reconheço algumas referências, mas não as reconheço



ainda no contexto dos tipos que tenho feito, acho que não. Consigo reconhecer que o trabalho de alguns designers que me atraem especialmente como do Bram de Does, ou do Smeijers [Fred Smeijers], ou do Hoefler [Jonathan Hoefler] noutra perspetiva que não necessariamente os tipos dele, mas sim toda a forma de estar e a forma de olhar para a tipografia e para o *type design*, apesar de não apreciar os tipos de letra dele para usar, curioso. Reconheço um certo fascínio pela Font Bureau, mas não creio já ter incluído essas influências no meu trabalho diretamente.

**Da pesquisa documental que efetuei li algures que, em 2002, uma passagem pela ATypI, em Roma foi um ponto de viragem sobre o *type design*, estou correto nesta referência?**

Na realidade a ATypI foi, no imediato, assim uma espécie de momento mágico. Estava mesmo a acabar o curso e ainda consegui ir como estudante. Recordo-me de ir à faculdade pedir uma declaração a dizer que era estudante, percebendo que não ia ser fácil ir como profissional tão breve. Por um acaso, mais acaso do que imaginário se possa, lembro-me de ir de véspera no mesmo avião que o Mário Feliciano e percebemos isso quando íamos a subir para o avião. Já tínhamos feito o *check in*, na sala de espera não demos por nada e quando íamos a subir para o avião é que olhamos assim um para o outro «Olha estás aqui e tal, claro que vais à ATypI...» e nisto chegamos a Roma. Não ficamos no mesmo hotel, mas no mesmo quarteirão. Passado duas horas de chegar a Roma, estava sentado à mesa com o Matthew Carter, com o Erik Spiekermann, não me recordo agora quais eram os restantes nomes, mas eram estes nomes que eu lia nos livros. Estava ali sentado e sentia-me uma formiga ali ao lado deles a beber uma cerveja, mas estava absolutamente extasiado... A seguir tivemos as conferências, um contacto intensivo com o *type design top*, do melhor que há e isso é absolutamente marcante para alguém que tinha acabado a faculdade. Eu estava... «O que é isto, o que é isto... isto é mágico!». A conversa era a um nível que eu claramente só conseguia absorver, conseguia acompanhar absorvendo, sem replicar nada porque estava cla-

ramente a dar os primeiros passos e isso foi um marco fortíssimo para o meu desenvolvimento. Aí dei um salto valente, quer à procura de outras referências, quer à procura de outros contactos e isso foi realmente muito bom.

**Gostava só de chamar aqui duas pessoas à conversa, como duas possíveis influências, isto é, queria saber a tua opinião. Li também que de 1998 a 2002 foste assistente do Paulo Silva, no IADE, portanto, a avaliar pelas datas, nesta altura ainda estarias a estudar e ao mesmo tempo foste assistente do Paulo Silva. Consideras o Paulo Silva uma influência a destacar no teu percurso?**

Foi, é verdade, é verdade. O Paulo Silva terá tido uma influência porque era das poucas pessoas no IADE que na altura tinha uma ligação forte com a tipografia, o que me fez procurar o departamento que coordenava, acabando por desenvolver trabalho com ele no IADE.

**O outro nome que tinha é o Paulo Gouveia...**

Paulo Gouveia... É curioso... Eu concorri aos Jovens Criadores com a *Taca* (que ainda era a *Oban*) e fui selecionado como um dos dois melhores projetos que foram destacados. No ano seguinte, ele convidou-me a desenvolver a imagem dos Jovens Criadores, e fazê-lo com a *Taca* foi quase uma obrigatoriedade que me impus.

**Qual foi o outro projeto também destacado?**

O outro projeto era um projeto muito curioso, absolutamente concetual, que consistia no lançar de um conceito ecológico de «imprimir» sem tinta. Portanto, a ideia era produzir apenas com cortantes. Era um projeto concetualmente muito interessante, um conceito de ecologia aplicado ao poster enquanto ausência de tinta, logo, menos químicos.

No ano seguinte, fui convidado para júri e para fazer a imagem gráfica desse ano. Na altura, a *Taca*, ainda *Oban*, tinha sido premiada e fui convidado para fazer a imagem já a apontar para a ideia de «Podias fazer com o teu tipo de letra...», e eu... «Claramente era só esse que eu queria usar aqui». Depois deste prémio e da seleção, queria mesmo usar a *Oban* como imagem gráfica. E ficou por aí a nossa colaboração.

### 3. Como situas o teu percurso profissional entre 1990 e 2010? Quais as principais áreas e mercados com que trabalhaste/trabalhas?

Até quase ao final da década de 90 estava completamente perdido, sem saber sequer se queria ir estudar e mais convencido a não seguir qualquer percurso académico, achava que não queria estudar, nem percebia porque é que me obrigavam a memorizar tanta coisa no liceu. Perdidíssimo, aluno de 10, não queria sequer perceber, tenho uma imagem muito gráfica das coisas e consigo reconhecê-la já no liceu. Quando estava no liceu havia um teste qualquer, não sei se era História, se era Geografia, e numa daquelas perguntas «Quais são os pontos que levaram a não sei o quê?» lembro-me de estar no teste e pensar «Isto eram sete pontos, estão na terceira página dos meus apontamentos ao topo, mas eu não me recordo é quais são os sete...». Sabia que eram sete, desenhei os sete números e marquei-os a fluorescente, mas não me recordava quais eram. Portanto, estava perdidíssimo e só mesmo no último ano, após repetir dois anos no liceu, é que, de repente «Espera lá... isto design... isto é porreiro, gosto disto, deixa lá ver.». Saiu a primeira *Page* com um artigo do Mário Feliciano e aí fez-se um clique qualquer. A partir daí comecei a comprar livros e a trabalhar ainda nesse verão. Comecei a estudar geometria, que nunca tinha tido até ali, inscrevi-me no curso de design, entrei em Tomar, mas acabei por optar por vir para Lisboa, para o IADE...

#### Mas do ponto de vista profissional, o início foi após termino da licenciatura em 2002...?

Ainda durante o curso comecei a fazer coisas, quer em Leiria, numas agências de publicidade, quer numa gráfica... Construí a minha oficina de tipografia de caracteres móveis e, em 2002, fazia muitas coisas, em vários sentidos, queria saber um pouco de tudo. Trabalhei em *webdesign*, numa empresa de informática, depois fui para a Experimenta, quando estava a acabar o curso ainda estive como bolseiro no IADE, como assistente do Paulo Silva. No ano seguinte, a acabar o curso, fui trabalhar com os Coyote Designers, um ateliê que fazia muita coisa para a Gulbenkian na altura,

trabalhava só para a área cultural; depois, o ateliê Coyote fechou e eu arranquei sozinho, comecei a trabalhar por mim. Rapidamente a coisa desenrolou-se para a arquitetura, por conhecer alguns arquitetos e depois... um passa a palavra a outro, e a outro, e o meu portfólio vê-se que é muito ligado à arquitetura.

#### Neste período, entre 1990 e 2010, lembraste de alguma iniciativa, exposição, bienal, colóquio, algo que fosse entusiasmante nestas áreas da tipografia?

Lembro-me da ATypI cá em Lisboa em 2006, de resto não me recordo assim de nada, do ponto de vista da tipografia, que fosse assim mesmo muito chamativo, pelo menos que houvesse um interesse nesse sentido.

#### A Experimenta Design fez algumas pequenas mostras disso...

Sim, mas muito pontuais e inseridos noutro contexto, nunca uma coisa sobre tipografia. Por acaso é uma coisa que eu acho que pode estar para rebentar. Alguém deve fazer isso entretanto. Já temos material, designers e tipos para mostrar. Na altura da Experimenta, eu tentei começar a fazer qualquer coisa, mas o Mário Feliciano acabou por abraçar a organização da ATypI e acabei por não avançar.

### 4. Quais os projetos que destacarias do teu percurso profissional?

Tenho que destacar claramente a *Taca*, por ser o tipo que está publicado. Depois houve vários projetos de apoio a ateliês, como a Brandia ou o ateliê do Jorge Silva, que foram apoios técnicos, não são de grande relevância criativa.

#### Já agora, se me permites, este *Euro 2012 Font de 2010*, para a Brandia Central sob direção criativa de Helder Pombinho, qual foi a tua implicação neste trabalho? Foi só mesmo aperfeiçoamento e finalização ou também conceção?

Não. Eles tinham um alfabeto completo, em caixa alta, e eu desenvolvi o resto dos caracteres, os números, as vírgulas, os parêntesis, os acentos, todos os caracteres acentuados, desde o desenho do acento a tudo o resto. Eles tinham uma base em maiúsculas de A a Z, na qual fiz alguns refina-

mentos técnicos e de equilíbrio. A partir daí, tive que desenhar o resto dos caracteres, bem como o espaçamento e o *kerning*.

### 5. O que te levou a desenvolver o tipo *Oban* que posteriormente se transformou na *Taca*?

A *Oban* começa como um projeto académico com o Pedro Albuquerque, que foi o melhor professor de projeto que tive no IADE. O projeto consistia no desenvolver de imagem corporativa, ao qual acabei por adicionar o desenvolver de um tipo. Na realidade, estava há algum tempo à procura de um pretexto para o fazer, e tê-lo-ia feito com qualquer projeto, porque era isso que eu queria mesmo fazer.

#### Porquê o nome *Taca*?

Na altura [na faculdade] ainda estava longe de pensar em publicá-lo porque achava que tinha muito trabalho para fazer sobre ele. Acabou por evoluir imenso, foi esse projeto que me levou a falar com o Ramalho [Paulo Ramalho], com o Mário [Feliciano] e mesmo no Typophile, (onde acabei por conhecer o Ricardo Santos), mas esses registos desapareceram. Outro dia andei à procura deles para os guardar e não os encontrei. E depois, de repente, no ano que eu ia publicar efetivamente, em 2012, alguém lança um tipo de letra chamado *Oban*, que não tem nada a ver, é uma espécie de um *didone*, não tem absolutamente nada a ver com a *Taca*. Calhou... Fiquei a olhar e a pensar «Olha, da próxima é melhor não demorar tanto para terminar um tipo...». Portanto, mudei o nome do tipo. A *Oban* e a *Taca*, para mim, são o mesmo tipo apesar de haver diferenças. Foi melhorando e acabou por ser redesenhado para ser feita a *Taca*. O tipo foi todo redesenhado sobre o nome *Oban*, só mesmo no final, quando já estávamos a fechar pares de *kerning* e detalhes é que foi renomeado *Taca*, porque as pastas e os arquivos que temos de *backups* são todos *Oban*, *Oban*, *Oban*, até à última da hora, quando chegou a altura e... «Então e agora?». Acabou por ser necessário mudar-lhe o nome, à última da hora, e ficou *Taca*.

*Taca* é uma história casual, e surge de meses de

procura de um nome que nunca funcionava por um motivo qualquer, quanto mais não fosse porque alguém tinha usado esse nome. Na altura há um amigo que diz «Pá, dá-lhe um nome qualquer. Tens é que lançar isso. Já estás a adiar há tempo demais. Tens isso pronto e tens..., mete um nome qualquer! Chama-lhe *taca*». Pronto, está feito. É esse, ficou *Taca* porque... *Taca* pareceu-me bem. **No fundo, o projeto resultou não de uma encomenda, mas de um projeto exploratório académico, que depois passou a ter uma vertente mais profissional agora nesta fase final.**

Claramente. Começou por um querer desenhar tipos para perceber como é que é, o que é isto, como é que se desenha, como é que se relacionam os pesos, como é que se cria uma relação entre os pesos e como é que estas coisas funcionam. E as minúsculas e as maiúsculas, como é que elas funcionam entre elas, os números e um querer saber um bocadinho mais e, portanto, tentei colocar tudo e mais alguma coisa. Como primeiro tipo de letra que fazemos queremos pôr tudo lá para dentro, *small caps*, *alternates*, números *old style* e números *lining*, queremos pôr tudo... Na altura, acabou por ter muito mais do que foi publicado, porque com o amadurecer deixou de fazer sentido. Demorei demasiado tempo a terminá-lo e muitas coisas deixaram de fazer sentido. Apesar de ter estado quase uma dúzia de anos para ser publicado, houve muitos anos em que eu simplesmente não lhe toquei e teve parado.

### 6. Descreve-me o teu processo de trabalho.

A fase mais interessante é claramente a fase inicial onde há uma procura, uma exploração, onde atualmente acabo por esboçar algumas letras manualmente, porque apesar de continuar a achar que não sei desenhar, tenho sempre vontade de esboçar.

#### Começas sempre pelo desenho analógico ou vais direto para o computador?

Não na *Taca*. A *Taca* foi muito digital logo. Foi uma ideia que se converteu imediatamente em digital a partir da letra O, mas as coisas que tenho feito mais recentemente, que ainda não estão disponíveis..., começam com esboços, com desenhos.

É uma coisa relativamente recente, nos últimos dois, três anos, começam a aparecer muitos esboços de letra, muitos desenhos de uma letra, duas letras e algumas têm seguido para tipos contrariando os conselhos que me foram dados, do género «Quando começares um tipo acaba-o, senão tens dez começados e não acabas nenhum.», e isso é um problema de todos os *type designers*, acho eu... (risos)

**Daí depreendo que trabalhas mais do que um tipo de cada vez.**

Sim. As letras estão por todo o lado e um reclame luminoso, ou uma imagem de uma moeda antiga que se encontra no *browsing on-line*, despoleta novas explorações, algumas de apenas de meia dúzia de letras que acabam por servir para outros projetos mais tarde, ou ficam ali à espera de melhores dias.

**Ok, depois dos esboços... quais são as fases seguintes?**

Depois tento estabelecer alguns caracteres iniciais, muitas vezes os tipos são desenhados para um propósito concreto, como foi o do *Arco*, ou a *Medro*, que foi desenhada para um concurso. Foram desenhados alguns caracteres porque eram necessários para aquele logótipo. A partir daí, é que eles foram declinando para os outros caracteres, avançando de forma bastante casual e não necessariamente primeiro o a, depois o b, ou como é normal, o a, o, n e v (nas minúsculas); depois, vão-se declinando dali as letras que se assemelham formalmente a estas. Seria um processo ideal, o que não é o caso, normalmente. Todos os tipos surgem por... um projeto qualquer que vamos fazer, e isto leva-me a desenhar primeiro que tudo aqueles caracteres para aquele projeto. E depois, quando tem pernas para andar, segue para um tipo.

**Mesmo no caso da *Taca* que começou por um propósito académico e só depois daí...**

Começou por um propósito académico. Começou por ser letras do logótipo e só daí se desenvolveu tudo o resto: os pesos, as versões, os *alternates*. Acho que todos os meus tipos começam por um projeto qualquer em que eu não quero usar nenhum tipo que já exista, porque quero desenhar

essa letra e acho que posso acrescentar alguma coisa àquele projeto.

**E depois do desenho de algumas letras, começam os testes tipo *dummie text* ou em pequenas palavras ou...**

Começo numa fase muito inicial, quando ainda há muito poucos caracteres. Gosto de utilizar aquela ferramenta que o Miguel Sousa desenvolveu, porque nos permite selecionar os caracteres que se vão conseguindo para fazer esse *dummie text*. Mas assim que tenho caracteres suficientes, prefiro usar textos reais, porque ainda assim não é bem a mesma coisa. Sentes uma diferença na mancha. O *dummie text*, como o *Lorem ipsum* e afins, é um pouco falso porque as línguas possuem sequências de palavras que variam muito do *Lorem ipsum*, que tem por base o latim. A língua inglesa possui normalmente palavras muito mais curtas que a portuguesa ou a alemã.

**No decorrer do teu processo de trabalho, ele é a solo do princípio ao fim ou existe divisão de trabalho, por exemplo, para a parte mais técnica como os *kernings*, os *hintings*... Partilhas trabalho ou desenvolves mesmo tudo?**

Partilho trabalho. Especialmente a parte técnica. Cada vez mais é comum partilhar essa parte técnica, e mesmo a parte criativa. Prefiro claramente trabalhar em equipa que sozinho.

**Essa partilha é nacional ou recorres a especialistas internacionais?**

Para já tem sido nacionais, mas é meramente casual, poderia ser igualmente internacional.

**Relativamente às licenças e distribuição dos teus tipos. O processo foi difícil, foi fácil...?**

A *Taca*, quando foi lançada pela Fountain, é curioso porque até quase que hesitei. Na primeira vez que eu falei com a Fountain, só o Ricardo [Santos] é que lá estava e a Fountain veio por intermédio do Ricardo: «Olha, porque é que não a pões lá, o Peter [Bruhn] é porreiro e está a correr bem com a *Lisboa*...» e eu acabei por falar com ele. No início, falei com a Zuzana Ličko, que ainda mostrou interesse depois na ATypI de Roma. A Linotype mostrou também algum interesse em querer olhar melhor para o projeto, não quer dizer que fossem realmente publicar, mas houve algum

interesse. Não estava pronta e faltava uma série de revisões técnicas que eu não estava a conseguir resolver na altura. Tendo um ateliê de design, que era o que me permitia pagar as contas, e é o que continua a pagar na atualidade, o *type design* acaba sempre por ficar para quando der. Por isso, também recorro a ajuda técnica para terminar. Não foi para a Emigre, porque entretanto na conversa com a Zuzana eles estavam a mudar o *focus* e a apostar em tipos para texto; não foi para a Linotype, por ser um grande distribuidor e eu achei que ficaria perdido numa grande biblioteca de tipos. A Fountain era mais pequena e acabou por ir para ali. Isto já foi acordado com o Peter, imagino que por volta de 2006... Entretanto, o Rui Abreu começa a lançar tipos também pela Fountain e, quando chegou a hora de lançar a *Taca*, até fiquei assim «Isto parece que a Fountain é a *foundry* dos portugueses...», mas estava combinado com o Peter e decidi não voltar atrás.

#### **7. De que forma a evolução da tecnologia condicionou/condiciona o desenvolvimento do teu processo de trabalho tipográfico?**

O *type design*... acho que é inevitável... dizemos que ele não influencia será um erro ou uma falta de consciência. Se pensarmos que os abridores de punções escavavam de uma peça de aço, eles não desenhavam *outlines*, retiravam matéria para obter a forma que pretendiam. E isso não os influenciava no «desenho»? Com toda a certeza! O Smeijers escreve sobre isso. Portanto, eu acho que o digital, com a ideia de desenharmos em *outlines*, influencia-nos inevitavelmente. E quando se desenha, quando o Stanley Morrison começa ou mostra aqueles desenhos feitos e a equipa da Monotype, desenhar uma linha no papel é completamente diferente do que desenharmos uma linha no digital, onde eu posso pegar em qualquer ponto desse arco e puxá-lo um bocadinho mais ou um bocadinho menos. Parece-me claro que o suporte, a técnica, influencia o produto. E o digital permite-nos não só os *undos*, o ajuste e a criação das *multiple masters* dando-nos uma flexibilidade e, ao mesmo tempo, fidelidade absolutamente estúpida para criar versões, que não

sendo *copy/paste* da anterior ou automático para gerar outras versões, permite uma consistência que era impensável quando se faziam as punções de cada carácter para cada corpo. Claro que é como as medalhas, há sempre duas faces, coisas boas e «más», mas muito mais boas que más. Eu acho que a questão do digital é claramente um ponto que nos influencia a todos, em particular nesta parte técnica. Cada vez é mais exigente com o *OpenType*, os *alternates* e os *old style figures*, então aí claramente isto tem uma influência decisiva no construir dos tipos, que não é só desenhar a letra. Um tipo é como o desenvolver de uma «máquina»: é um sistema, não é só umas letras desenhadas e pronto, depois há o espaçamento, há o facto de elas funcionarem e funcionarem sempre da mesma maneira. É uma estrutura que é concebida para funcionar e para ser usada, não é um fim em si mesmo, como um poster ou um livro.

#### **A aprendizagem das tecnologias necessárias ao desenvolvimento dos tipos tira muito tempo à prática do desenho?**

Eu acho que esse é o principal motivo, a falta de tempo para poder dedicar ao *type design*, que me faz ter ajuda na finalização dos tipos. Este brutal aumento de exigência. Quando comecei a desenhar a *Taca*, agarrava no *Fontographer*, desenhava 250 caracteres e está feito. Atualmente, pede-se muito mais, mais caracteres numéricos, mais *alternates*, muito mais...

#### **Qual foi a sequência de *softwares* de edição utilizados?**

*Fontographer*, *Fontlab* e agora começa-se a olhar para o *RoboFont* e para o *Glyphs*, andamos por aqui... Começo a espreitar as versões que nos permitem testar, mas a exigência que é necessária para aprender a trabalhar com o *Superpolator*, com o *Prepolator* e aprender a programar um bocadinho em *Python* para agilizar o processo de produção, para além de eu não apreciar programação, faz-me pedir ajuda porque não tenho tempo para tudo. Claro que isso tem um custo, que é eu dedicar-me mais também ao ateliê, para poder pagar esse custo. (risos) É uma espécie de pau de dois bicos.

**8. Como é que tem sido a aceitação do teu trabalho (prémios, distinções, encomendas e vendas) no mercado nacional?**

Prémios e distinções acho que ainda não existiram. Não sei se vão existir. O tipo é relativamente recente. Foi lançado há uns meses.

**Embora a *Oban* tenha sido distinguida pelos Jovens Criadores...**

Jovens Criadores, exato!

**E também agora no Typographica, a *Taca* foi considerada como *notable release*.**

E agora no Typographica... ainda bem que tens aí essas notas que eu sou um bocado distraído. Devia ligar mais a essas coisas. Sim, é verdade, tens razão, a brincar já são dois momentos.

**Mas, no fundo, a questão remetia mais para o mercado nacional.**

Ainda não tenho um reflexo disso, realmente... Ela acabou por ser lançada quase em simultâneo com o Encontro de Tipografia, no Porto, que tu organizaste o ano passado...

**Exatamente. A data de *release* foi no dia 5!**

Foi mesmo para coincidir com essa data. Acho que achei piada, e estando a planear o lançamento tão perto do evento, pensei que poderia ser uma forma de espalhar a mensagem. Não tenho reflexo nem de encomendas, nem de vendas. Não sei se isto não foi comunicado como devia, se as pessoas não perceberam ou simplesmente se o mercado está em baixo e isso não terá ajudado, claramente, ou simplesmente não houve essa aceitação da letra, que é sempre uma incógnita. Quando se lança um tipo de letra, ele pode ser um sucesso ou pode ser interessantíssimo, mas não vende. Lembro-me de falar disso com o Peter Bruhn e dele dizer «Isto é o mais impossível de prever que imaginar se possa. Há tipos que lançamos e achamos que íamos vender bem e venderam uma licença em dois anos.».

**O Dino [dos Santos], a propósito do tipo *Braga* confidenciou-me que a imagem da capa da *Bilboard* terá sido, provavelmente, o único trabalho profissional que viu com a *Braga*. Deu-lhe imenso trabalho, é extremamente interessante do ponto de vista gráfico e visual, mas ninguém a usa.**

(risos) Estou com o Ricardo Santos e o Aprígio Morgado a fazer um tipo que brinca um bocado com conceitos semelhantes de multiplicidade de resultados sobre uma mesma base. Não tem nada a ver com a *Braga*, obviamente, mas às vezes perguntamo-nos se vai ter alguma espécie de utilização efetiva ou se é só um conceito divertido.

**9. Aproximadamente, quantos tipos vendes em média por semana?**

Não faço ideia, mas não chegamos a poder quantificar em semanas, com toda a certeza. (risos)

**10. Como surgem organizados os produtos que vendes? Utilizas critérios de estilo e de função? Possuís tipos de acesso livre?**

Começando pela primeira questão que colocas, a questão de critérios de estilo e função. Eu acho que cada projeto que eu faço, como dizia à bocadinha, parte de um propósito qualquer muito particular, portanto, existe sempre uma qualquer função. Procuro sempre cumprir uma função muito clara e muito pragmática. Acho que, como designer que sou, até me custa desenvolver uma letra porque sim. Tem que ter um raciocínio qualquer, um propósito, uma intenção, porque senão não vou conseguir simplesmente fazer por fazer. A questão funcional para mim é muito clara e tem que existir para que eu o consiga fazer. Na minha oficina de caracteres móveis, às vezes chego lá e quero fazer qualquer coisa, mas tenho que ter algum projeto para fazer, quer dizer, um problema para resolver, senão nem consigo. É aqui que eu me apercebo que não sou claramente um «artista». Um artista chegava e fazia umas coisas, simplesmente pela experimentação e eu preciso ter qualquer coisa para resolver. Procurar cumprir um objetivo, resolver um problema. Eu desenho tipos para resolver um problema, no meu entender.

**Se calhar isso já responde um pouco à parte de possuíres tipos de acesso livre, porque se todos têm um propósito, à partida...**

Mas, em alguns casos não há razão para não poder existir. Posso fazer um tipo para um determinado fim e poderá vir a ser tornado público



depois... no caso do Dino ou do Mário, que desenham tipos para jornais, e não quer dizer que ele seja exclusivo do jornal. Depende do contrato que se faz. Ele pode ser exclusivo do jornal durante um ano e, em casos mais pequenos, como o tipo que o Mário fez para o BES, é exclusivo durante um período e a seguir poderá ser colocado à venda. Pode vendê-lo ou pode oferecê-lo, fazer o que ele entender, portanto, não implicaria isso necessariamente. É uma coisa que eu gostaria de fazer dentro de algum tempo. Gostava de dar um tipo muito engraçado que eu tenho vindo a desenvolver, que também acho que não vai ter esse tal sucesso de venda e gostava de o colocar como acesso livre. Quando o terminar... Não faço ideia quando isso vai ser, mas gostava de o fazer.

#### **11. Preocupas-te com outros alfabetos (por exemplo: cirílico, grego ou árabe) no desenvolvimento de um tipo?**

Atualmente não. Atualmente, acho que ainda estou a aprender a domar o alfabeto latino. Quer dizer... já surgiram situações de encomendas de tipos para cirílico e grego, mas procurei montar equipa para não fazer isso sozinho, porque acho que não tenho maturidade para chegar e fazer sozinho.

##### **Com a ajuda de nativos?**

Sim, ou pelo menos alguém que tenha experimentado alguma coisa a esse nível, porque acho que implica algum investimento para conhecermos melhor o alfabeto, assim como algumas questões técnicas. Além de observar os tipos que existem, compreendo como é que aquele alfabeto chegou ali. Na generalidade, vêm todos da caligrafia e depois é que se faz esse desenho. Portanto, eu acho que não será muito difícil, no sentido em que usamos todos mais ou menos as mesmas ferramentas de origem. O aparo também foi utilizado e os contrastes vêm dali. Um cirílico e um grego, nesse sentido, seriam mais fáceis de tentar agarrar. Já o árabe ou o hindu seriam mais complexos. O hindu tem o contraste invertido até, portanto, esse sim, seria realmente diferente e mais complexo. Em Reading, com a Fiona Ross, tive um cheirinho do que é que podia ser essa

história de fazer um árabe ou um hindu e não é assim trocos, mas não me parece impossível de compreender a lógica caligráfica que está por detrás e desenhá-lo. Acho é que não é uma coisa que me puxe neste momento. Acho que esse tipo, com essa extensão de caracteres, seria um tipo ou com uma clara certeza de saída, porque implica um investimento muito maior, ou uma coisa extremamente funcional para jornais, como faz o Dino, como faz o Mário, falando apenas no contexto nacional. Portanto, isso faria sentido para outro tipo de projeto. Atualmente, estou a explorar ideias, conceitos muito mais do que propriamente a desenvolver grandes estruturas tipográficas, grandes sistemas tipográficos, com muitas famílias e muitas versões... Para já não é essa a minha intenção.

#### **12. O desenvolvimento tecnológico democratizou o acesso aos tipos.**

##### **Como encaras esse fenómeno?**

Eu acho que é positivo. Os avanços tecnológicos são, de uma forma geral, positivos. Têm sempre as duas faces da moeda. Perdemos algumas coisas, se calhar, quando se começou a desenhar tipos digitais, mas rapidamente recuperámos muito mais. Recuperámos não, recuperámos e extrapolámos e temos tecnologicamente tipos muito mais complexos. Muito mais completos e muito mais ágeis, em particular, desde o vulgarizar do *OpenType* e do facto de podermos substituir uns caracteres pelos outros automaticamente quando estamos a escrever. Portanto, acho que esse avanço tecnológico é muito mais interessante do que ficarmos agarrados ao passado. Esse desenvolvimento tecnológico e democratização dos tipos, que é um bocadinho paralelo ao acesso ao *software* em geral, para mim traz uma coisa que considero extremamente negativa. Por analogia, o facto de qualquer pessoa ter acesso a um programa de paginação e a uns tipos de letra permite fazer verdadeiros atentados àquilo que podia ser um objeto gráfico. Quando era feito por um tipógrafo aprendiz, que tinha tido uma aprendizagem de anos com um mestre, construía-se uma consciência de como usar um tipo. E agora qualquer

pessoa que tenha o *InDesign* (ou mesmo o *Word*) vai à internet, tira uns tipos de letra e consegue fazer qualquer coisa, mandar imprimir, ou fazer um *site*, ou o que for. Com os tipos de letra é igual, e nesse sentido, acho que perdemos também. Se por um lado ganhámos tecnologicamente, por outro lado há um inundar de tipos sem sentido...

**Por momentos pensei que me fosses falar da pirataria como um aspeto negativo...**

Essa questão não é uma questão de desenvolvimento tecnológico, antes do digital já se fazia pirataria, a outra escala. A Imprensa Nacional também fazia pirataria, como tantas outras em todo o mundo. Ia-se lá fora comprar um tipo e, dentro de portas, faziam uns galvanos a partir de um sistema do género da electrólise e faziam matrizes a partir das quais se vendiam tipos.

Portanto, pirataria já existia ainda no período do chumbo (risos). Agora é mais fácil de piratear ao indivíduo com um computador e uma ligação à internet, enquanto anteriormente era necessário um imenso investimento.

Neste contexto, considero que a pirataria está no sentido de cada um decidir se o faz ou não. Lamentavelmente, não me lembro quem é que dizia isto, tenho que voltar a procurar «Existem muitos tipos *free* disponíveis. Se alguém identifica alguma qualidade nos meus e os quer usar, eles têm um preço.». O mercado é livre, não se pode obrigar ninguém a comprar. Se alguém os quiser usar, é o que é... Eu investi tempo para desenvolver os tipos e acho que devo ser ressarcido do investimento que fiz. Quem achar que isso não é correto ou achar que valha esse dinheiro, pode procurar outra coisa... e quem sou eu para os censurar... O importante é sermos corretos em geral, seja na pirataria de tipos de letra ou na fuga ao fisco, não é?

**13. Os teus tipos evidenciam traços da cultura portuguesa?**

**Em caso afirmativo, quais são esses traços?**

Acho que isso é extremamente difícil de conseguir estratificar. Somos influenciados de uma forma global. Acho que, de alguma forma, sim, porque gosto de vasculhar o que é que é feito cá, pelo Sebastião Rodrigues ou por outros autores

que desenhavam algumas composições com letras, como o Victor Palla. Gosto de observar aquelas capas e vou colecionando esses livrinhos e, em alguns casos particulares, sente-se que há ali alguma coisa que é nosso. Mas a verdade é que, não havendo uma tradição de desenho de tipos em Portugal, sempre se usou tipos de fora, creio que será muito diminuta a influência da cultura portuguesa no atual desenvolvimento de tipos.

**Quais é que são esses traços? Como é que os caraterizas?**

Não sei se os consigo caraterizar. Acho que isso daria um projeto muito interessante. Até vasculhar essas capas que têm sido estudadas numa série de doutoramentos do ponto de vista do design gráfico em geral, e nunca estudados do ponto de vista do desenho da letra em si mesma. Não lhes chamaria tipografia, porque não são tipos de letra, são *letterings*, são composições muito particulares para um contexto, mas há pequenos traços, há um pequeno jeito que é curioso. Identificamos facilmente um contexto suíço porque o conhecemos e assim conseguimos identificá-lo, mas não identificamos esse contexto em Portugal. Existe ali qualquer coisa que, quando analisamos um projeto do Paul Rand ou do Josef Müller-Brockmann, gera uma associação imediata ao autor. Quando olhas para um Sebastião Rodrigues, também reconhecemos ali qualquer coisa. Olhamos para o Victor Palla e podemos dizer «Este gajo é contemporâneo do Sebastião Rodrigues.» e há ali traços. Não os consigo sequer balbuciar, não me atreveria a fazer isso assim de forma leviana, mas sim, sente-se que há ali qualquer coisa. Nunca me dediquei a analisar isso a fundo, mas acho muito curioso.

**14. Achas que, se fossem mais utilizados tipos portugueses a nível nacional, isso contribuiria para a construção de uma identidade tipográfica nacional?**

Acho que será difícil no século XXI estabelecermos uma unidade tipográfica, uma identidade tipográfica nacional. Numa proposta muito inicial do meu doutoramento atrevi-me a uma pergunta desse género, ainda que tivesse a certeza de que

essa pergunta seria refutada e anulada no processo. Sempre fomos muito influenciados e, de uma forma generalizada, sempre importámos tipo. Temos uma história mais de tipos importados do que tipos originais, portanto, essa identidade nacional não será dos tipos em si mesmos, quando muito poderá ser da composição. Identifico que temos alguma coisa que fica ali entre o *lettering* e o desenhar da letra no século XX, na segunda metade do século XX, que eu acho que tem alguma expressão, que era o que falava à pouco. Mas à parte disso, acho que não teremos muito mais e não creio que se consiga estabelecer essa identidade nacional.

**15. O que distingue os projetos da tua empresa no mercado nacional? E no internacional?**

Não te sei dizer... acho que nunca olhei para a coisa dessa forma. Acho que é a primeira vez que me deparo com esta comparação. Estou a fazer tipos porque gosto de fazer tipos e porque acho que há coisas interessantes para explorar. Creio que preciso ter algum volume para conseguir olhar para isto comparando-o com o internacional.

**Mas o que é que os distingue?**

O que os distingue é talvez aquela ideia de eu fazer sempre um tipo à procura de uma solução qualquer, muito particular, para um fim específico, para um projeto concreto. Mas não consigo agora generalizar isso. A *Taca* surge de um projeto académico, a do *Arco* para o projeto corporativo e cada um tem um contexto próprio, mas apesar de os dois partirem de uma imagem gráfica, não sei se isso os distingue de alguma forma. Acho que se calhar precisarei ainda de publicar mais alguns e depois tentar olhar de fora, com mais alguma distância dos projetos para ver se começa a ter realmente alguma continuidade, alguma linhagem, mas não há qualquer intenção de a estabelecer. Vou fazer isto porque me reforça a minha imagem neste contexto ou naquele? Não. Não tenho, de todo, consciência.

**16. A que atribuis o número reduzido de mulheres no desenvolvimento de tipos em Portugal?**

(risos) Essa pergunta é divertidíssima. No período

do do chumbo e da oficina, não era permitido mulheres. Era difícil uma mulher entrar numa oficina. Era uma questão cultural, portanto, daí acho que está explicado. Atualmente, o digital anulou essa questão, mas, ainda assim, as mulheres são uma minoria no *type design*. Eu costumo conversar com amigas sobre a forma de pensar dos homens e das mulheres. Os homens pensam em caixinhas onde arrumam este assunto, este assunto e aquele assunto. Para as mulheres tudo é um grande assunto, numa visão global que tudo influencia tudo. Aquela coisa de igualdade dos sexos é mentira. Temos igualdade de direitos, mas não existe igualdade de sexos... isso é um verdadeiro disparate. Homens e mulheres pensam claramente de uma forma diferente. Acho piada à forma como funciona a tipografia, desde as gavetas de tipos aos atuais *softwares* de fazer tipos tudo está arrumado em pequenas caixas. Nesse sentido, é uma coisa bastante masculina como forma de pensar e isso, de alguma forma, pode contribuir para esse afastamento das mulheres. Bom mas isto é uma brincadeira, uma interpretação livre, sem qualquer fundamento teórico e resulta apenas de conversas de café, numa ideia divertida.

**17. Consideras que há meios adequados para publicitar o trabalho dos tipógrafos nacionais?**

Eu acho que os meios existem.

**Revistas, websites...**

Se a pergunta for: há meios de comunicação a divulgar esta área? Não, não há meios de comunicação. Mas temos toda a tecnologia e todas as ferramentas que precisamos para os fazer. O problema é que não o fazemos. Não temos praticamente revistas de design a não ser uma ou duas revistas de teoria, que também não puxam o mercado, que são absolutamente direcionadas para a teoria e o mercado em geral não as procura. A verdade é que se a arquitetura em Portugal tem um mercado de revistas, o design não tem. Mesmo as que existiram, acabaram por terminar. De uma forma generalizada, não existe procura dos designers destes tipos de informação. Mas acho que quando vemos o blogue *Ressabiator* do... ajuda-me...

**Do Mário Moura.**

Isso do Mário Moura, ou o Bártolo [José], vemos que é relativamente simples (técnica e financeiramente) construir algo que consegue ter seguidores. É fácil uma pessoa dar início a um blogue, não temos é pessoas com capacidade, ou pelo menos, que se tenham chegado à frente para começar a escrever sobre design. À parte destes dois não conseguimos quase nomear mais nada ou alguém que escreva sobre design. E sobre tipografia e tipos de letra então não temos mesmo. Com o meu blogue estou a tentar começar a escrever, mas não tenho muito tempo com o doutoramento. Primeiro vou escrever sobre mim (risos) e sobre o que vou desenvolvendo para perceber como é que corre.

**Há efetivamente uma necessidade de se escrever sobre quase tudo. Temos muito pouca coisa escrita sobre muitas matérias e realmente isso é muito importante.**

Eu primeiro estou a tentar mostrar o que estou a trabalhar e que, em parte, surge do que estou a precisar de fazer para o doutoramento, mas a curto prazo gostava de começar a falar de coisas anónimas e de projetos que se fazem cá dentro. Sinto-me claramente retraído porque o contexto nacional, de uma forma geral, é muito conservador e vê muito mal a crítica. Nós portugueses, de uma forma generalizada, vemos a crítica, à nossa pessoa e não àquele projeto em concreto. E portanto, temos aqui uma relutância à crítica porque «Ah... As pessoas não vão gostar de nós!». Daí estar a querer construir alguma maturidade do ponto de vista de escrita tipográfica comigo mesmo, construindo sobre o meu trabalho, numa autorreflexão, porque nunca fui uma pessoa da escrita.

**18. O que pensas sobre as plataformas digitais existentes (por exemplo: MyFonts; Google Fonts) para a distribuição e divulgação de tipos? Qual a importância que lhes atribui?**

Essas plataformas são como qualquer revendedor. Uma coisa é a pessoa que faz meias, outra coisa é quem vende. Portanto, tem que haver alguém que distribui, ou pelo menos, que gere

essa compra e venda, porque se eu tivesse de tomar conta disso tudo não ia fazer mesmo mais nada de letras, portanto, acho que essas plataformas são absolutamente essenciais. Agora quando colocas como exemplo o MyFonts e o Google Fonts é quase uma provocação (risos). É que uma vende tipos e a outra disponibiliza gratuitamente. É uma coisa que foi muito mal recebida pelos *type designers*. Muito mal recebida porque a Google podia, de alguma forma, porque tem dinheiro para fazer uma coisa em condições, oferecer bons tipos de letra. Ao contrário, aceitam qualquer coisa que alguém ofereça, independentemente de ter algum conhecimento sobre *type design* ou não. Aceitam ou pelo menos aceitavam, numa fase inicial... Podia ter sido uma boa oportunidade para construir uma nova geração de *web-fonts* gratuitas de qualidade e disponíveis para a comunidade, tendo incluído posteriormente alguns bons tipos; muitos mais tipos estão agora espalhados pela *web*, contribuindo para uma má legibilidade *on-line*. A verdade é que não podemos todos comprar tipos e tem que se começar por algum lado e, portanto, acho bem que haja bons tipos disponíveis também para a comunidade. Acho que é positivo para a evolução deste meio. O facto de as pessoas irem à procura de um tipo gratuito parece-me melhor do que simplesmente usar a *Arial* ou a *Times*. Não porque elas sejam más (tecnicamente são bastante boas), mas para não usarmos sempre os tipos de sistema. Só o facto de estarmos à procura já demonstra que queremos um bocadinho mais e, progressivamente, podemos ir à procura de mais. Acho, ainda assim melhor, que se usem *free fonts* do que usarmos sempre a *Arial* e a *Verdana* (risos), que era o que se podia usar na *net* ainda há coisa de meia dúzia de anos.

**19. Vês vantagens na criação de uma plataforma que divulgue os trabalhos dos designers de tipos nacionais, quer nacionalmente, quer internacionalmente?**

Obviamente, obviamente! Acho que era excelente essa plataforma, porque é uma forma de reunir informação. É sempre uma coisa difícil e, confor-

me comecem a surgir mais pessoas, vai-se tornar cada vez mais criticada, porque inclui este e não inclui o outro e nós somos muito mesquinhos nestes meios pequenos e as pessoas são muito elitistas. É frequente ouvirmos falar mal da Experimenta porque não fala de design gráfico (risos). A verdade, a verdade é... quem é que se propôs a chegar ao pé da Experimenta e dizer «Tenho aqui um projeto de design gráfico.», não é?! Sei que estão recetivos a fazer esses projetos. Mas também alguém tem de os querer fazer. Criticamos a Experimenta por ter feito só outras coisas... não, eles fizeram (risos), com tudo o que possam ter feito de melhor e pior, a verdade é que fizeram e mexeram-se e fizeram acontecer! Temos tendência para cair em cima, criticar o que fizeram, mas pouco se faz, acima de tudo sabemos criticar. Acho absolutamente essencial que se faça, e pode sempre ir-se melhorando e completando, acho muito pertinente e acho que só pode ajudar este pequeno contexto.

**Vês mais vantagem numa plataforma em português para Portugal ou em português e inglês para o mercado internacional?**

Eu acho que cada vez mais tem de ser bilingue, para quem está cá dentro poder consultar, mas é importante passarmos isto para fora, para não ficarmos só aqui no nosso cantinho, não faz muito sentido... apesar de o português ser a quinta língua mais falada no mundo.

**20. Há alguma outra proposta que te pareça mais oportuna, exequível e eficaz para a divulgação e disponibilidade dos tipos desenhados por ti e pelos autores portugueses?**

Referes divulgação e disponibilidade... o que é que queres dizer com disponibilidade? Venda?

**Também...**

Referes este projeto como a plataforma que estás a construir e que gostarias de pôr a hipótese de não só divulgar, mas também poder vender?

**Por exemplo...**

Aha... é pertinente pensar nisso, porque pode dar mais visibilidade ao projeto e pode ter piada. Não sei até que ponto é que os autores estarão dispostos a aceitar uma comissão necessária a gerir

a coisa com profissionalismo, uma vez que todos têm os seus canais montados. O caminho seria pensar que mais valias poderia esta plataforma oferecer que os canais que têm atualmente não consigam facultar.

**Aqui a questão era mais, para além de uma plataforma, se vias aí alguma outra proposta para a divulgação e disponibilidade dos tipos que não fosse uma plataforma, como por exemplo, fazer *workshops*, conferências ou outra coisa qualquer.**

Sim, eu acho que isso é bom, mas a plataforma acaba por ser mais abrangente. Consegues ter uma abrangência global, em inglês e... esta pode potenciar as outras propostas também. Acho que os *workshops* podem ser uma boa aposta e esta servir como ponto central.

**Entre *workshops* e plataforma o que consideras mais relevante?**

Acho que consegues estar disponível para um mercado global. Isso é muito mais interessante do que fazermos só *workshops* aqui no nosso cantinho à beira mar plantado, ou focares apenas no disponibilizar de informação. Uma coisa dá credibilidade à outra e vice versa.

**21. Pensas que um sítio que tenha os teus tipos e dos outros autores pode ajudar a aumentar a visibilidade do teu trabalho e reforçar o conhecimento dos autores portugueses?**

Sim, sim. Sim, acho que sim. Acho que nos vamos influenciando uns aos outros. Se estamos vários autores as pessoas começam a apreciar ou a reconhecer de algum modo. Acaba por potenciar uns e outros, claro!

**22. Estarias disponível para disponibilizar gratuitamente tipos para projetos académicos?**

Confesso que isso é uma questão à qual até agora ia dizendo «Não, o tipo ainda não está pronto, quando estiver pronto e tal... » e ia-me descartando com esta desculpa. Vou vivenciando com o Ricardo [Santos] alguma proximidade nas aulas e tudo o mais, vamos falando sobre isto e, pontualmente, disponibiliza-se um tipo para um projeto aqui, para um projeto ali, de alunos que nós conhecemos. Coisas muito pontuais acho que

se pode dar o caso. De uma forma geral não faria sentido. Agora, se todos os alunos me começarem a pedir os tipos para fazerem trabalhos na escola... Primeiro, a enormidade de tempo que isso exigiria implica que não faça o meu trabalho para estar a gerir esses *e-mails*. Por outro lado, então mas se estão à venda depois existem uns enteados? Quase que apetece... sim, porque demonstraria provavelmente alguma consciência, mas... com alguma conta, peso e medida. Se for uma coisa pontual.

### **23. Olhando para trás, e sabendo o que sabes hoje, o que nos falta para ampliar a cultura tipográfica?**

O que é que nos falta... é uma pergunta porreira... Falta-nos começar a construir essa consciência porque, de uma forma generalizada, não temos consciência sobre o que é a tipografia, e ainda menos, sobre o que é o design de tipos de letra. Quando falamos em tipografia com alguém, as pessoas (mesmo muitos designers) não fazem ideia do que é tipografia, o que são tipos de letra, o que é que é *lettering* ou caligrafia. Não temos história, não temos uma evolução de uma história e perdemos as pessoas que sabiam, com a passagem do chumbo para o *offset*. O que sabíamos de tipografia em Portugal não está em livro nenhum porque os manuais são mínimos. Há um do Libânio, o dos Anjos, o Manuel Pedro e não há praticamente mais nada. São muito curtos...

#### **E técnicos.**

Manuais técnicos, exato, mas têm coisas muito pertinentes e, de uma forma geral, ainda não se ensinam nos cursos de design no nosso país. O conhecimento da tipografia era passado de mestre para aprendiz. No momento em que os mestres da tipografia não passaram para o *offset*, porque já eram demasiado velhos, perdemos ali uma imensidão de *know-how*. E aqueles que já tinham aprendido um bocado com a tipografia e foram para o *offset* tentaram recuperar uma tecnologia que ainda não estava equiparada àquilo que o chumbo possuía. Não estava amadurecida e perdeu-se mais um bocado. Nas faculdades só se começou a ensinar tipografia já no século

XXI. Antes disso, a tipografia fazia parte de outra unidade curricular, como um dos pontos a falar. Portanto, acho que primeiro vamos ter que construir uma consciência global, que ainda não existe. Tem-se um certo fascínio pela tipografia, mas quando se pergunta «Como é que escolhes o tipo para um projeto?» «Ah...eh...eh...pois...». Continua a ser uma espécie de «segredo». Porque é que eu vou escolher um *Caslon* e não um *Baskerville*? São contemporâneos, têm um estilo bastante próprio, ambos ingleses... «Para que é que eu quero um tipo inglês?». A meu ver, a primeira coisa a fazer é construir uma consciência tipográfica. Com os Encontros, com uma plataforma como esta, com *workshops*. Construir uma consciência sobre a importância da tipografia, do desenhar letras e dos próprios tipos. Afinal, tipografia não é só desenhar uns retângulos e uns arcos de circunferência e dizer que isto é uma letra, porque terá, com certeza, problemas graves de leitura e de legibilidade.

### **24. O que é que não te perguntei que te pareça relevante?**

Há aqui uma coisa que, inevitavelmente, influenciou o meu percurso e ainda não calhou em conversa. Desde muito cedo, na faculdade, procurava explorar a tipografia em várias vertentes. Desde os caracteres móveis, até à oficina que montei com o intuito de compreender uma série de questões. De onde é que vem afinal tudo isto? O que são os tipos, qual a sua origem e como funciona agora? **Eu tinha aqui colecionado uma informação sobre um *workshop* realizado com caracteres móveis no Ar.Co, com o Jorge dos Reis. Tens ideia em que ano foi?**

Isso foi depois da *Oban*... 2000/2001. Quando fui fazer o *workshop* com ele, eu já tinha a minha oficina com prelo, caracteres, vários armários e tudo o mais, porque me lembro de lhe levar fotos dos meus tipos. Portanto... há-de ser aí... 2000/2001. Essa oficina, de alguma forma, foi mais uma tentativa de conseguir compreender coisas sobre os tipos, sobre o espaçamento, sobre as entrelinhas, como é que são as entrelinhas. Como pessoa muito racional que sou, aquela ideia de que os



tipógrafos, quando montavam uma qualquer composição decidiam que espaço, em pontos tipográficos, colocavam em cada momento da composição. Sinto que transporte muito dessa racionalidade para o meu trabalho enquanto designer gráfico, tipógrafo, como também para o desenvolvimento dos tipos. O *kerning* dos caracteres cortados para fazer ajustar o espaço entre um V e um A ou entre um T e um A maiúsculos. Coisas deste género, que estão ali muito presentes de uma forma física e não apenas como um vazio abstrato, entre outras tantas coisas. Desde Gutenberg até ao final do chumbo a coisa mudou muito pouco. Esse explorar da oficina tipográfica permite-me apreender muitas coisas, quer sobre a composição tipográfica, quer sobre o próprio construir dos tipos, das entrelinhas, do espaçamento...

**Procuras também incutir essa vertente mais manual e prática nos *workshops* e na tua atividade como professor nas Caldas da Rainha?**

Sim, trago claramente essa influência do chumbo para a aula. Trago como referência, como analogia... assim como no *workshop* de caracteres móveis no Ar.Co que estou a lecionar agora, procuro fazer o paralelismo inverso para o digital, que é igualmente interessante.

**Muito obrigado por este bocadinho!**

De nada, é um prazer.

**Foi um gosto.**

Entrevista a **Rui Abreu**. Lisboa. 01.07.2013

**1. Como surgiu o teu interesse pela tipografia?**

**Com quem aprendeste?**

O primeiro encontro com a tipografia foi na faculdade, na disciplina de Design. Aconteceu-me, se calhar, o que acontece com muitos outros meus colegas quando aprendemos que existem tipos de letra e que existem diferentes desenhos de alfabetos para diferentes contextos e diferentes aplicações – há ali um clique que acontece e a uns, se calhar, esse interesse aprofunda-se mais, para outros se calhar menos... no meu caso, acho que começou tudo aí, cerca do segundo ou terceiro ano comecei a interessar-me cada vez mais por isso. Na faculdade ainda, no último ano, nós tínhamos um projeto que era o projeto anual de design. No meu caso, o projeto consistia em desenhar um alfabeto, não só estritamente o alfabeto, mas andava principalmente à volta do desenho de um tipo de letra. Tratava-se de tentar mostrar características fonéticas no desenho de letra...

Pronto, era muito experimental, mas já aí o que aconteceu foi ir buscar referências históricas. Agora, olhando para trás, a letra até era no estilo carolino, era assim meia gótica e acho que o interesse começou mais aí... até porque, em tipografia, a história está sempre presente. É um bocado difícil fugir e acho que o interesse também é esse.

**No fundo eu queria também perceber um bocadinho com quem é que tu aprendeste, de certa maneira, quais são as tuas motivações, aprendizagens, escolas... Portanto, tu fizeste Belas Artes...**

Sim, Belas Artes, Design, o que não é específico de tipografia. Design de comunicação... Depois disso, eu comecei a trabalhar como *webdesigner* numa agência de design e publicidade e, como já tinha esse interesse em tipografia, continuei a desenvolver algumas fontes nos tempos livres, foram as que lancei com a T26. Esse interesse manteve-se sempre lateral ao trabalho profissional. **Mas fazias isso paralelamente a essa atividade profissional. Desenvolvias em casa, não fazias lá, não era nada...**

Não, não, não, nunca foi para nenhum cliente,

para nenhum projeto da agência, eram fontes comerciais que eu fazia por vontade própria, não respondiam a nenhum *briefing* específico. Pronto, o que aconteceu foi que durante esses anos todos que trabalhei em agências – agora não sei de cor, mas talvez tenham sido seis a oito anos... – esses exercícios ainda eram se calhar um pouco inocentes, eram trabalhos ainda com pouco conhecimento. O que aconteceu foi que, quando lancei as minhas primeiras fontes com a Fountain, aí sim, a coisa começou a tornar-se mais séria porque comecei a lidar mais de perto com um profissional da área, um *type designer* já mais reconhecido. A Fountain já é uma *foundry* antiga, este ano acho que faz vinte anos.

**Com o Peter, estás a falar do Peter?**

Sim, do Peter Bruhn. E pronto, nesse aspeto tive muita sorte porque ele preocupa-se com a qualidade das fontes e com a coerência da coleção que oferece na *foundry* dele. Acabei por aprender muito. Ele dirigiu-me o trabalho com alguma proximidade. A *Foral* foi a primeira e isso fez com que eu ganhasse um pouco mais de destreza a trabalhar e mais dedicação. Aprofundei muito mais depois de trabalhar com ele, até porque aquilo é quase como se fosse uma galeria curada por uma pessoa que tem um gosto específico e nós estamos a trabalhar para ele.

**Uma *foundry gourmet*, não é?**

É, mais ou menos, uma *boutique*...

**2. Quais as influências mais significativas (designers; movimentos artísticos; publicações; viagens; exposições; conferências) que consideras ter incorporado no teu trabalho?**

Não tenho assim nenhum exemplo, mas o que eu posso dizer é que na primeira fase em que eu desenvolvia fontes sozinho – e ainda até sem conhecimento, um bocado por intuição, sem grandes estudos, ou seja, não tinha referências para trabalhar, não é? – o que acontecia é que trabalhava muito no digital, quase como se fosse código. Trabalhava muito as interpolações, tentava fazer com que o sistema funcionasse e aquilo acabava por ser exercícios mais técnicos do que outra coisa; eram coisas assim sem gran-

de validade, essas primeiras experiências com a T26. Depois de trabalhar com a Fountain, aí sim, a Fountain começou a ter uma influência muito grande. Comecei a trabalhar com uma consciência histórica maior e acho que talvez tenha sido essa a maior influência. Ultimamente, os tipos geométricos têm-me influenciado muito. E acho que... tenho sentido que estou a especializar-me mais em fontes sem serifas, em oposição a coisas mais decorativas ou fontes de texto até – o que não quer dizer que não goste, mas o exercício de geometria e de proporções, levar a coisa mais ao estado mais puro, é o que me tem interessado mais.

**Relativamente a viagens, exposições, conferências, algo que tenha acontecido neste período que tenha influenciado... Não te recordas assim de nada em particular?**

Posso falar numa muito recente, que foi com o Miguel Sousa, na Typofonderie. Foi uma formação de *AFDK* e teve uma grande influência. Foi a primeira formação que fiz porque este é o primeiro ano em que estou a trabalhar em *full time*. Antes disso, não tinha oportunidade nem de investir, nem de tempo. Agora começou a acontecer e isso sim, influenciou, porque entrei um bocado mais a fundo no processo de desenvolvimento... mais... não queria dizer industrial, mas mais profissional da coisa. Acabei por conhecer pessoas que sempre admirei como, por exemplo, o Jean François Porchez. E pronto, isso influencia-nos também e as coisas mudaram no último ano muito por influência disso.

**3. Como situas o teu percurso profissional entre 1990 e 2010? Quais as principais áreas e mercados com que trabalhaste/trabalhas?**

Eu comecei a trabalhar em agências e o que eu fazia era *webdesign*. Logo aí – agora se calhar já é mais visto como trabalho de comunicação do que dantes – era mais técnico, fazer *sites*, se calhar, era uma coisa não tão respeitada como o design gráfico, de *print*. Mas era um trabalho mais técnico e, nesse aspeto, era parecido com o que eu fazia com tipografia. No início a tipografia é praticamente só técnica, estarmos a lutar contra

a ferramenta até conseguirmos desenhar letras sem estar a ser influenciado ou a tentar trabalhar com as ferramentas sem estar a ser influenciado pelas ferramentas... ainda é muito trabalho, ainda é muito tempo que é preciso de aprendizagem. Nesse aspeto, os dois lados, tanto o profissional, como a parte da tipografia que eu fazia em casa, eram os dois muito técnicos, era muito ainda a tentar procurar.

**Portanto, isso balizando... de 2002...?**

Até 2010, porque só depois de começar a trabalhar tipografia mais a sério é que uma pessoa começa a ter mais consciência daquilo que anda a fazer. Até aí, se tu não te especializas, é muito difícil investires a sério. Tens que fazer uma coisa só. Quando eu trabalhava nas agências fazia muita coisa. Podia fazer tipografia, podia fazer vídeos, podia fazer... fazia de tudo. Só quando te especializas numa coisa é que comesças a investir em ti e é que a coisa começa a ser a sério. Isso só tem acontecido nos últimos dois anos.

**Qual foi o teu ponto de viragem desse trabalho para o trabalho *a solo* que tens atualmente?**

**Quando é que se deu essa mudança? Foi fácil? Foi difícil?**

Essa mudança aconteceu com a decisão de arriscar trabalhar em *full time* em tipografia, deixar de vez de ter um emprego em agências, da correria, de responder... Se quiseres podemos falar das diferenças entre as duas coisas, mas, basicamente, nas agências estás a trabalhar para marcas e tens que responder a *briefings* e tens que responder a *timings*, a clientes e, pronto, tens que dançar com essas coisas todas... e às vezes é mesmo dançar. Mas, em tipografia é diferente. Estás a fazer um trabalho mais de artesanato, não é? Solitário. Estás a fazer quase... não é arte, mas estás a fazer uma coisa que tem a ver com a tua maneira de ver o design, a tipografia. Se calhar, mesmo o design em geral tem a ver com a tua visão pessoal, é mais uma expressão própria e isso é muito diferente. No meu caso, eu não respondo a clientes, depois os clientes compram, licenciam as fontes se gostarem, se acharem que é adequado ou não. **Dizes que não é arte, mas digamos que é uma forma de trabalhar que se aproxima até bastante**

**de questões artísticas, no sentido de não haver um cliente e de ser uma coisa autodesenvolvida, portanto, nesse processo podemos assumir que há bastante de artístico... ou não?**

Sim, sim. Eu penso em tipografia como uma das artes menores. Não é uma das Belas Artes, não é pintura, nem escultura, nem arquitetura, mas, em muitos aspetos, é também uma arte. É claro que tem todo aquele lado de função da tipografia, de legibilidade, pragmática, estás a trabalhar para um meio específico, com uma função específica, uma fonte para texto, uma fonte *display* e tens balizas muito rígidas. Tens a história toda também... todas as convenções das formas das letras que tens de respeitar. Há isso tudo, mas depois há todo o lado da tua expressão intelectual, de desenhares letras. Acabam por ser, às vezes, um microcosmos da forma como achas que deve ser uma letra ou do modo como deve ser o trabalho gráfico com tipografia.

**4. Quais os projetos que destacarias do teu percurso profissional?**

O tipo *Orbe* destaco por várias razões. A primeira razão é ter sido o primeiro exercício tipográfico a que me dediquei mais a sério, a tentar dar o melhor que conseguia. Na altura senti que finalmente estava a conseguir ultrapassar as questões de tecnologia, já me sentia mais à vontade para fazer uma coisa mais consistente, mas a razão principal, acho que tem a ver com o facto de ter sido um tipo muito intuitivo. Não foi baseado em nenhum estudo específico, nem sequer foi baseado num estilo. Foi baseado num estilo, mas foi inconscientemente, foi sem querer, e a coisa aconteceu muito naturalmente... Foi um exercício engraçado porque em tipografia tu tens que ter um conhecimento muito grande da história. Por vezes, consegue-se fazer as coisas intuitivamente, quando ainda não sabes, e, às vezes, o facto de não saberes as regras ajuda-te a fazer uma coisa muito boa, ou mais original, porque não estás preso a terminologias. Se tu não sabes que a *blackletter* é assim ou que a letra lombarda é assim ou que a uncial é assim, tu fazes uma mistura daquilo que gostas, não respeitas nada e

podes ter a sorte de sair uma coisa interessante. Acho que com a *Orbe* aconteceu um pouco isso. Depois, podia destacar várias coisas, segundo diferentes pontos de vista. Podia destacar a *Gesta*, não por ser uma fonte que eu ache especialmente bem conseguida, mas por ter sido a fonte que me deu a independência financeira para começar a trabalhar sozinho e por ter tido algum reconhecimento. E a última, a *Azo Sans*, por ser finalmente uma fonte geométrica, algo que eu sempre quis fazer. Mas é muito difícil fazer uma fonte geométrica, foi um trabalho em que arrisquei a fazer uma coisa que, se calhar, sempre quis fazer. Finalmente consegui e foi a primeira coisa que fiz a tempo inteiro. Destacava esses três.

#### 5. O que te levou a desenvolver o tipo *Catacumba*?

O tipo *Catacumba* também foi um tipo desenhado muito inocentemente, mesmo sem saber como é que se chama aquele tipo de letra. Agora sei que é a toscana, mas na altura não fazia ideia que era aquilo. O que eu achei foi muita piada quando vi aquelas letras nas catacumbas da igreja de S. Francisco, no Porto. Achei que nunca tinha visto nada assim, achei muito original e tinha uma vertente gótica [este termo «gótica» refere-se à estética ou aura macabra da coisa e não ao estilo de letra, como em «contos góticos»] que sempre me interessou, aquelas bifurcações, aquelas formas muito pontiagudas com ar agressivo, mas ao mesmo tempo simpático, aquele ar de século XIX de alto contraste das letras, tudo isso me interessou e acabei por fazer. Foi também um trabalho que não foi acompanhado por um estudo. Podia ter feito um estudo, por exemplo, das letras modernas do século XIX, mas isso não aconteceu. Foi feito também intuitivamente... foi mais o incentivo de ter gostado do que vi.

**Portanto, quando falas em letras modernas do século XIX, estás a referir-te especialmente ao boom publicitário que houve na altura e à necessidade dos tipos gritarem de certa maneira ao conviverem com outros. É nesse aspeto?**

Estou a falar das *Fat faces* que vieram influenciadas pela *Bodoni*, pelas letras didones e todas aquelas letras toscanas que surgiram também no

século XIX acabam por ser variantes desse tipo de letra.

#### **Gostava ainda de te colocar outra questão: o que é que te levou a desenvolver a *Foral*?**

A *Foral* foi um exercício, é também uma das primeiras fontes, ainda sem grande consciência do que estava a fazer e foi muito tentativa erro, de tentar... eu acho que nem sabia muito como é que eu queria que aquilo ficasse. Estava a tentar explorar até chegar a uma coisa aceitável. Queria fazer uma família grande, porque ainda não tinha feito algo dessa dimensão, com tantos glifos [a dificuldade foi efetivamente a extensão do *character set* da Fountain, não tanto a quantidade de pesos]. Não teve tanto um impulso estético por trás, foi mais um exercício de tentar conseguir fazer...

#### **A origem do nome do tipo de letra, neste caso**

***Foral*, remete para a ideia das cartas de foral. É meramente um apontamento histórico, mas nada de influência do ponto de vista do desenho dessas cartas para esta fonte.**

Não, não, não. Foi por ser uma palavra portuguesa engraçada. Eu trabalho sempre com nomes portugueses que possam ser facilmente memorizáveis internacionalmente, mas que sejam palavras portuguesas. *Foral* foi uma palavra engraçada que encontrei, mas não tem relação nenhuma com os documentos forais.

#### **Ainda relativamente a esta questão dos nomes, normalmente defines os nomes *a priori* ou no final batizas a fonte?**

Não, costuma ser no final. Tem a ver com as letras que se calhar são mais características, tentar inseri-las no nome, porque o nome é o que vai aparecer mais vezes e é também uma peça de marketing. São nomes curtos, normalmente em português, mas um português que podia ser uma palavra inglesa ou de outra língua qualquer.

#### **6. Descreve-me o teu processo de trabalho.**

O processo de trabalho mudou ao longo dos tempos, tem evoluído. O processo de trabalho acaba por ser um projeto de design por si só, porque como é um trabalho muito extenso, com muitas fases, se tu quiseses otimizar a coisa de maneira a ser viável e saudável para ti, para não estares

tempos intermináveis a trabalhar numa coisa e a andar para a frente e para trás, para evitar chatices, o próprio processo de trabalho é quase um projeto de design. Tu estás sempre a afinar, estás sempre a fazer as tuas próprias ferramentas. É uma coisa que me acontece muito, estar sempre a fazer pequenos *scripts* que me ajudam a fazer coisas e isso está sempre a atualizar-se no meu processo de trabalho. Mas ele tem mudado, essencialmente porque eu me tenho dedicado a famílias mais extensas, com mais pesos, mais estilos, e aí ainda faz muito mais sentido teres um processo de trabalho mais definido. Pronto, no essencial as fases principais não mudam muito, não é? Começas pelas primeiras letras, desenhavas umas letras, aquele primeiro impulso de desenhar um alfabeto. Eu, normalmente, desenho logo em vetorial. Todos os desenhos que faço à mão são para resolver problemas específicos de uma letra qualquer, que não me apetece estar a resolver no computador... às vezes as ideias é melhor acontecerem assim à mão, rapidamente, porque são ideias só, não estás a trabalhar no computador. Para desenhar as letras no computador, tens logo que ter uma ideia se a família vai ser muito extensa ou não. Por exemplo, se for uma família grande, convém desenhares os pesos extremos para fazer as interpolações todas. Como as minhas famílias têm sido grandes – pronto, não são assim tão grandes como isso – o que acontece é que tenho pesos muito extremos, tenho um muito fino e um muito grosso. Isso tem-me feito desenhar pelo peso do meio e, depois, a partir do meio, ou seja, do peso regular ou médio é que desenho as outras. É muito difícil interpolar um muito fino e um muito grosso e no meio ficar bem, porque o *bold* tem muitas compensações óticas que, depois, interpoladas com o fino, acabam por tornar o peso do meio esquisito. Tens que trabalhar de maneira diferente. Por exemplo, numa *multiple master* da Adobe, como os extremos são mais próximos, eles se calhar não precisam de ter uma coisa no meio. Pronto, e o meu processo de trabalho é baseado sempre em três fontes mestras, o que, se calhar, torna a coisa um bocadinho mais trabalhosa, porque tenho que

trabalhar em três fontes. Trabalho muito intensivamente nessas três, de maneira a que as proporções estejam o mais perfeitas possíveis. Isso é o que demora mais tempo. Demoro meses nessa parte porque eu quero que os extremos estejam tão bem feitos que nunca surjam problemas nas interpolações. É por isso que eu uso três mestras, para evitar que depois faça mais fontes e tenha que estar a mexer nelas, porque aí então é que o trabalho seria interminável. Depois de desenhar os *outlines*, confiro o espacejamento, mas o espacejamento já faz um bocadinho parte do desenho dos *outlines*, porque o espaço que está à volta da letra também faz parte do desenho da letra. O branco e o negro são os dois o desenho da letra, por isso o espacejamento está logo mais ou menos resolvido na parte do desenho. No afinamento do espacejamento há também correções que acontecem nas proporções das letras. Às vezes é preciso que uma letra seja mais condensada ou mais aberta do que está. A seguir ao espacejamento vem o *kerning*... isto é a parte que podia ser feita por outra pessoa, porque o *kerning* é apenas um ajuste de espaço entre pares de letras específicos. **Normalmente fazes isso, isto é, subcontratas para essa parte?**

Não, faço tudo. Estas fases faço eu todas, mas faço como se fosse diferentes pessoas, ou seja, termino uma fase, passo à outra e não quero estar numa fase e voltar à anterior.

**O Rúben [Dias] disse, na entrevista que lhe fiz, que nós homens pensamos em caixinhas. No fundo, tu vais arrumando cada caixinha... à medida que vais prosseguindo estas etapas arrumas uma caixa, por assim dizer... (risos)**

Nós pensamos por módulos, é verdade! Mas na tipografia, quanto a mim, não há outra maneira de trabalhar, porque os tipos já são módulos... Mesmo o nosso processo de trabalho também tem que ser uma coisa modular, não é?

A fase do *kerning*, como eu digo, é uma fase que podia ser feita por outra pessoa, no sentido em que vem a seguir a todo o desenho. Tem que estar tudo já resolvido. O espacejamento tem que estar perfeito, tem que estar de maneira a que, idealmente, não fosse preciso *kerning*.

**O *kerning* é mais para alguns pares de letras específicos, não é? De certeza que há alguns pares que já vais verificar se efetivamente aquele *kerning* vai ficar bem ou mal, por experiência, por já saberes que alguns... O AV, o AW, o AT, há alguns assim mais complicados?**

Sim, nas maiúsculas, em todas as letras triangulares é sempre preciso, porque há muito espaço que fica entre elas, mas quanto menos *kerning* tiveres que fazer melhor, menos moroso se torna o processo. Se as letras estiverem bem espacejadas e bem desenhadas, menos correções têm que ser feitas com *kerning*. Por outro lado, imagina que o utilizador está num *software* que nem tem *kerning*, convém que aquilo fique bem. Por exemplo, num livro antigo, composto em tipos de chumbo, tudo funciona bem sem *kerning*. Por alguma razão funciona bem, porque os tipos estão bem espacejados e só se sente falta do *kerning* em alguns pares específicos de letras. Quanto menos *kerning* tiver melhor e menos trabalho tens, é bom para toda a gente, menos pesada é a fonte e essas coisas todas. Quando estou a fazer o *kerning*, tenho já ficheiros de texto com pares de *kerning* que não posso falhar, tenho que ver sempre aqueles – as aspas com o A, o AV, o AT, essas coisas todas. Pontos finais com números e... isso são ficheiros que eu vou construindo, por isso é que eu digo que o processo de trabalho é quase também um projeto de design. Tu vais construindo, fazes uma, na fonte a seguir já aprendes uma coisa nova e atualizas os ficheiros de *kerning* que tinhas antes, e vais sempre fazendo um *kerning* melhor. Nessa fase do *kerning* já começa a haver algum código também de *OpenType*. Tens já que inserir classes para que o *kerning* que tu fazes para o A se aplique a todos os As acentuados, e não teres que fazer à mão. Tens que fazer as classes e depois as classes vão ser já chamadas por alguns códigos, por isso, mais vale começares logo a fazer código aí nessa parte. Se fosse feito fora não sei como é que se faria, se calhar a pessoa que fazia o *kerning* fazia classes também e eu depois teria que adicionar o código que resta. Depois tens a parte de finalização das fontes que inclui o *hinting*. Se for uma fonte de *PostScript* tem que se ver se há erros,

testar as coisas todas – já nem estou a falar em imprimir e ver se as formas estão todas bem, porque isso já é trabalho de design – e depois ver se há erros de código, se as funções *OpenType* funcionam bem nos programas e essas coisas todas. A parte do *hinting* é semi-automático. Verifica-se todas as medidas das fontes, isto é, as medidas das hastes, proporções, horizontais e verticais, depois inseres esses valores e há um *hinting* que é automático com um *script* que é fornecido pela Adobe incluído no *AFDK*. Tem um *autohinting* e acho que é assim que quase toda a gente faz o *hinting PostScript*. É um *hinting* que depois garante que as coisas funcionam bem nos programas da Adobe, o *script* é feito pela Adobe e, portanto, é uma prática normal. É diferente então se for feito para a *web*. Se tiveres a fazer *webfonts*, aí já há toda uma outra fase que também é bastante longa de *hinting* manual *TrueType*, que é diferente do *PostScript*, e isso eu faço quando a fonte vai para o *Typekit*, por exemplo. É uma fase extra depois de todo o desenvolvimento para as fontes de *desktop*.

**Trabalhas mais do que um tipo de cada vez?**

Sim. Trabalho muito intensamente num de cada vez, mas também paro várias vezes para descansar, para começar a ver outras coisas com distância e, quando paro, tenho sempre outra fonte para trabalhar.

**Para respirar um pouco entre processos...**

Sim, porque há coisas que tu deixas de ver e se largares umas semanas, depois voltas e consegues trabalhar melhor, mas nunca é mais do que duas.

**Li, salvo erro, no *specimen* da *Catacumba*, que a fonte foi «produzida e masterizada pela Psy/Ops em 2008/2009». O que é que este «produzida e masterizada» querem dizer? Nesta altura houve alguma divisão de tarefas no teu processo de trabalho para a sua distribuição final?**

Sim, sim, a *Catacumba* teve um trabalho que foi desenvolvido pela Psy/Ops, pelo Rodrigo Cavazos... Tive sorte, porque o Rodrigo ofereceu-se para desenvolver o resto que faltava. O que aconteceu foi que eu enviei as fontes, fontes diferentes para a *Fountain* e para a Psy/Ops (o set *display* foi enviado para uma *foundry* e o de texto para outra), eles gostaram e depois de umas conversas



decidiu-se que íamos fazer um lançamento conjunto com as duas *foundries*. Como a fonte ainda estava incompleta, quem acabou de fazer os restantes glifos foi a Psy/Ops. Os restantes glifos foram letras com acentos, que não estavam feitas, depois o Rodrigo sugeriu fazer-se *small caps* e foi ele que as fez, basicamente o trabalho foi esse. O  *Kerning* também foi ele que fez, todo o trabalho a seguir aos primeiros glifos foi feito por ele.

**No caso da *Catacumba*, ela é constituída por seis pesos. Tens a *Excelsa* e a *Moderata* e depois todos os outros pesos que tu julgas mais adequados a texto. Digamos então que esses seis pesos saíram de ti já desenhados e depois houve apenas refinamentos.**

Sim, sim. Todos os pesos já estavam estabelecidos por mim. Aliás, os pesos mais de texto – não são fontes de texto, mas fontes que dão para escrever mais palavras – foram propostos à Psy/Ops e as *display* já tinha proposto à Fountain. Foram versões diferentes e depois lá concordámos que fazia mais sentido juntar tudo na mesma família.

**E quanto às licenças e distribuição? O processo foi fácil?**

As primeiras fontes que fiz, ou seja, quase todas até estas últimas foram distribuídas com *foundries*, nunca foi lançamento individual, tirando uns exemplos de que vou já falar... Quando fazes um trabalho para uma *foundry* depois já não tratas de mais nada. Está lá, a *foundry* trata de vender, as licenças têm os seus próprios termos de utilização para as fontes que vendem, a questão dos preços também é com eles, as questões de multilicenças, pronto, é tudo com eles. Eu depois só recebo uma percentagem de *royalties* que varia de *foundry* para *foundry* e eu tenho trabalhado, basicamente, só com *foundries*. Nos últimos tempos é que já tenho começado a preparar terreno para me estabelecer a mim próprio como uma *foundry*. Ainda não aconteceu, mas já tenho lançado algumas fontes sozinho, o que também não é muito difícil de fazer porque temos os revendedores. Temos *foundries* e temos revendedores e os revendedores vendem as bibliotecas de fontes das *foundries*. E com o MyFonts é fácil qualquer pessoa fazer uma fonte e começar a vender. A percenta-

gem é boa, mas aí estás a vender sozinho, tens é um revendedor. Tens que fazer os teus próprios termos de utilização, o EULA, já tens que tratar dessas questões mais burocráticas.

**Quando vendes um tipo pela MyFonts és tu que diretamente tratas dessa questão legal com o MyFonts ou é a Fountain, por exemplo, que trata disso enquanto intermediário?**

Os tipos que eu tenho desenhado para a Fountain são da minha autoria, mas pertencem à Fountain e a Fountain é que decide em que revendedores é que vende. A Fountain pega na biblioteca deles, nas minhas fontes e de outros designers, revende na FontShop e na MyFonts e eu não lido com o MyFonts nesse caso. Não tenho nada a ver com isso, quem lida são eles. Com o MyFonts lido só com as fontes que lanço sozinho.

**7. De que forma a evolução da tecnologia condicionou/condiciona o desenvolvimento do teu processo de trabalho tipográfico?**

A evolução da tecnologia não teve grande efeito em mim porque eu já comecei a trabalhar em *desktop*, em digital, com o *Fontographer*. Nunca trabalhei numa tecnologia anterior a essa, por isso, nunca houve uma diferença tecnológica que fosse revolucionária, que mudasse completamente a minha maneira de trabalhar desde que comecei até agora. Quando surgiu o *Fontlab* mudei para o *Fontlab*, um bocadinho melhor, mas o princípio de desenhar *outlines* era o mesmo.

**Começaste pelo *Fontographer*...?**

Sim, *Fontographer* e depois *Fontlab*.

**E agora continuas com o *Fontlab*?**

Continuo com o *Fontlab*. O *Fontographer* era... nós trabalhávamos na altura com o *Freehand* e o *Fontographer* era parecido com o *Freehand*, o princípio era o mesmo.

**Também li algures que no início do processo de trabalho começaste por desenhar os *outlines* no *Freehand* e depois fazias *copy/paste* para o *Fontographer*.**

Sim, sim. Desenhava em *Freehand*. Por alguma razão, porque nunca aprendi *type design* formalmente com ninguém, nem sequer via o programa *Fontographer* como ferramenta de desenho, via

mais como compilador de desenhos feitos noutros sítios. Mesmo porque não sabia, e como estava muito à vontade no *Freehand*, desenhava no *Freehand* e punha lá. Esse exercício era engraçado, por acaso, porque como tinha que copiar de um sítio para o outro, havia certas condições que tinham que estar asseguradas para ser uma letra tipográfica. Quando desenhava no *Freehand*, a letra já tinha que ter uma *bounding box*, uma caixa, aquilo que corresponde à face de um chumbo. Já tinha que ter esse quadrado para fazer um *paste* para o glifo do *Fontographer* e ficar logo bem, com a escala toda, aquilo a que dantes se chamava justificar a letra à punção do chumbo. Aprendi logo a noção de espacejamento, que uma letra está inserida num espaço próprio. Depois, quando mudei para o *Fontlab*, as coisas mudaram e evoluíram um pouco, porque comecei a inserir ferramentas, – outras ferramentas desenhadas por outras pessoas – *scripts* que outros designers disponibilizam...

#### **Tais como?**

Eu utilizo o *Remix Tools*, por exemplo, que é um conjunto de *scripts* desenvolvidos pelo Tim Ahrens, outras coisas são programas para trabalhar com *UFO* que é o *Superpolator* e o *UFOStretch*, uso essas duas coisas e outros *scripts* livres que se encontram na *net*. Depois também os modifico ou faço eu. Há aí um conjunto de *softwares* que se integram uns com os outros e tornam o processo mais fácil. Agora, se calhar com o *Glyphs*, muitas dessas coisas podiam ser feitas no mesmo *software* sem ter de saber outros *softwares*, ou sem ter de saber de *Python*... Tudo o que posso integrar para tornar a coisa mais fácil, uso.

**Há aqui uma vertente que eu acho interessante no teu trabalho, que é mesmo essa questão de tu desenvolveres tecnologias para o que vês necessidade de melhorar. Também ouvi, na tua conferência de Aveiro, que tinhas construído uma ferramenta em *Flash* para medir a quantidade de pixéis existentes no tal espaço negativo. Digamos que tu andaste sempre na busca, quase gato e rato, da evolução da tecnologia com o desenho em simultâneo, isto é, da melhor forma de pegar num processo técnico, automatizá-lo, para reti-**

#### **rar ao máximo a perda de tempo de um processo mais manual...**

Há duas razões que levam a isso. A primeira razão tem a ver com tentar encontrar uma certeza matemática. Quando tu não sabes, não estás seguro – ainda estás a aprender e não sabes, não tens experiência, não tens o olho treinado para espacejamentos, nem relações de forma/contratransforma – são coisas que são difíceis e precisam de muita experiência. Todos tentamos ter uma certeza e os números, ao menos, dão-nos alguma segurança. Se os números estiverem bem, provavelmente estará bem. O que aconteceu com essa tal ferramenta de medir o espaço foi isso. Percebi logo que era muito difícil tu teres treino. Vês uma fonte muito boa e vês que aquilo é quase música, não é? Há harmonia por todo o lado, as formas estão balanceadas e tu não tens treino para isso. Então tentas treinar-te medindo as coisas, para perceber como é que uma proporção e outra se relacionam e tu consegues fazer isso medindo, não é? Eu media o espaço interior para ter a certeza que os espaços interiores de certas letras eram todos iguais. Andava a tentar aprender. Mas isso é uma coisa muito mecânica. Depois, quando comesas a treinar mais percebes que sim, o princípio está certo, mas não há nada como ajustares as coisas oticamente porque muitas não são matemáticas, nem nunca vão ser. Se fossem matemáticas qualquer pessoa fazia, não é? A primeira razão é essa. Tentar aprender, dominar uma coisa matematicamente, por números. A outra razão é otimizar o trabalho de forma a não perderes tempo, porque há muita coisa que pode ser automatizada. Há muito trabalho que é sempre fazer o mesmo e tudo o que pode ser o computador a fazer automaticamente com um *script*, não há razão nenhuma para ter que ser feito à mão. Tudo o que pode ser feito por um *script* e tudo o que me vejo a mim próprio a fazer várias vezes, penso sempre que tenho que fazer um *script* para a próxima vez não voltar a fazer. Lá está esse tal processo de design, de produção, que é um projeto também de design, a ser atualizado outra vez.

**8. Como é que tem sido a aceitação do teu trabalho (prémios, distinções, encomendas e vendas) no mercado nacional?**

No mercado nacional eu acho que o meu trabalho ainda não tem tido efeito praticamente nenhum.

**Prémios, tens fontes premiadas e menções, principalmente no estrangeiro, e cá em Portugal recordas-te de alguma coisa?**

Não. Prémios em Portugal, não. Que eu saiba não temos nenhuma entidade que esteja atenta ao trabalho tipográfico e que premeie. Temos o Clube de Criativos que premeia trabalhos de design e de comunicação, publicidade, por aí fora... e até tem uma categoria de tipos de letra, mas eu pessoalmente não os considero aptos a avaliar como deve ser um trabalho tipográfico. Acho que eles têm outros parâmetros aos quais dão mais atenção e que não são aqueles pelos quais me interessam ser distinguido. Prefiro submeter o trabalho para concursos que eu sei que o júri é mesmo específico para aquele tipo de trabalho.

**Relativamente às encomendas e às vendas?**

As vendas também têm sido muito pouco significativas, quase nunca acontecem. Ultimamente começa a acontecer porque acho que, em Portugal, tem-se estado mais atento à tipografia e tem começado a acontecer. Se calhar é pelos nomes dos designers portugueses começarem a ser vistos há já alguns anos, mas nestas coisas é sempre assim, demora sempre alguns anos até a massa, o grande público, começar a reparar. E os designers portugueses têm estado sempre visíveis. Em concursos, em listas de fontes favoritas que saem todos os anos, estão sempre designers portugueses e isso tem trazido alguma atenção. No meu caso, já há algumas compras assim esporádicas, uma agência ou outra para usar em trabalhos comerciais, saiu agora um trabalho de *branding* com uma tipografia minha, mas é quase insignificante.

**Qual foi?**

Foi a Fidelidade Seguros, saiu agora feita pela Ivity.

**Portanto, foi um processo que resultou de uma encomenda?**

Não, não. Compraram a fonte. Licenciaram a fonte normalmente, como qualquer pessoa, usaram no

trabalho, saiu e pronto, tem alguma visibilidade.

**E relativamente a encomendas no mercado nacional...**

Já tive um ou dois, dois acho eu, pedidos de orçamento, mas nunca cheguei a fazer nada.

**9. Aproximadamente, quantos tipos vendes em média por semana?**

Geralmente vendo pelo menos... acho que posso dizer que em média, todos os dias, um peso ou dois.

**Isso daria uma média de dez por semana...?**

Talvez... Por acaso eu nunca pensei nisso. Eu vejo normalmente que todos os dias vende, porque vende para todo o mundo, não só para o mercado nacional, mas a média não sei.

**10. Como surgem organizados os produtos que vendes? Utilizas critérios de estilo e de função? Possuis tipos de acesso livre?**

Eu não tenho uma *foundry*, mas isso de ter uma *foundry* é mais uma questão de *branding* do que outra coisa, porque eu também sou uma *foundry*, apesar de não ter o nome de *foundry*. Tenho três tipos que são lançados individualmente e isso é quase como se fosse uma *foundry*. Já há aí uma preocupação de lançamento de produto, não é? Aquilo são produtos que estão debaixo de uma marca que, neste caso, sou eu, mas quando for uma *foundry* é uma *foundry*. Eu não tenho nenhuma baliza estilística, porque cada tipo tem uma função, um universo específico. Eu acho que a minha especialização está a acontecer para tipos editoriais. Tem a ver, se calhar, com um processo de maturação que está a acontecer. Estou me a ver ir mais por esse caminho, mas tenho tentado abranger vários campos.

**Isso é uma preocupação tua, não é?**

Tem sido, se calhar vai deixar de ser, porque eu estou a perder um bocado o medo de me especializar. Já não me importo de largar muitas coisas para ter só uma e fazer melhor. E vejo-me a entrar mais pelo editorial, mas sempre quis também ter *webfonts* bem feitas, porque acho que é um campo em que eu tenho que estar também.

**Tipos de acesso livre?**

Não, não tenho tipos de acesso livre, mas tive durante cerca de seis meses um peso grátis, a custo zero, é tratado como uma venda, só que a custo zero. Era um peso dentro de um tipo. Mas isso é mais uma estratégia de marketing, não é nenhum altruísmo da minha parte. As pessoas têm ali uma fonte livre, vão lá buscá-la e usam. Se gostarem compram o resto da família. Já não está livre, foi só uma experiência que fiz.

**Foi com a *Gesta*?**

Foi com a *Gesta* semi-condensada.

**11. Preocupas-te com outros alfabetos (por exemplo: cirílico, grego ou árabe) no desenvolvimento de um tipo?**

Não, não, ainda não.

**12. O desenvolvimento tecnológico democratizou o acesso aos tipos.**

**Como encaras esse fenómeno?**

Essa é uma questão que, ultimamente se tem vindo a levantar. Eu falo um bocado por experiência profissional, não tem tanto a ver com os utilizadores, mas mais com a classe de *type designers*. Isso tem sido uma preocupação porque as inovações que têm acontecido podem ter um efeito negativo para os *type designers*. Por exemplo, o Typekit deixa teres acesso no teu *desktop* a fontes para maquetizar. As promoções excessivas de oitentas e noventas por cento que alguns designers fazem têm, se calhar, contribuído um pouco para empobrecer o valor das fontes. Provavelmente, isso pode fazer com que os utilizadores deem menos valor à tipografia, por isso o que eu acho é que tudo o que diminuir o valor percebido de um produto, das fontes em particular, nunca é bom, não é? (sorriso) Mas... o Typekit é uma questão de tempo. Eu, por exemplo, achei sempre piada ao Typekit ter uma biblioteca. Tu pagas por uma biblioteca e não por uma fonte específica. Pagas por uma biblioteca e utilizas uma fonte, mas podes mudar para outra. Quando lancei a *Gesta*, depois fiz um *update* com uma métrica ajustada a um *standard* para quando o utilizador mudar da *Gesta* para outra, ou de outra para a *Gesta*, não sentir diferenças de medidas e os textos estarem,

mais ou menos do mesmo tamanho. Tentei assim contribuir para esse conceito que o Typekit tinha. Mas não tenho a certeza se isso é muito bom porque uma pessoa que não esteja a pagar por um tipo, por um design específico, pode não dar tanto valor, porque se calhar não é mesmo aquele e não tem a certeza que seja o ideal. Talvez não tenha pensado o suficiente sobre a tipografia que precisa porque pode mudar a qualquer hora, pode usar dentro daquela biblioteca a fonte que quiser.

**Mas só o facto dessa pessoa fugir fora dos *standards*, das *web safe fonts* que existiam há meia dúzia de anos atrás, encaras isso como um fator positivo?**

Sim, acho positivo. Isso acho. Sim, acho que contribui para que haja um interesse crescente por novos tipos, porque a expressão tipográfica está sempre a evoluir, há sempre tipos novos, há sempre uma forma nova de fazer as coisas e isso contribui para que as coisas evoluam. Tem havido mais designers e cada vez mais tipos.

**13. Os teus tipos evidenciam traços da cultura portuguesa?**

Não sei, eu acho que não, mas o Peter Bruhn costuma dizer que as minhas letras têm um ar português. Não sei muito bem o que é que isso quer dizer, se calhar só uma pessoa de fora, de outra cultura, é que consegue ver isso. E talvez um sueco pela cultura ser tão diferente da nossa, consiga ver logo. Mas eu acho que ao que ele se refere são certos pormenores que as letras têm sempre. São sempre um pouco mais expressivas, mesmo quando é um modelo rígido e racional há sempre uma maneira mais, se calhar latina, de olhar para as formas e puxar um pouco pela expressão. Se olhares, por exemplo, para o trabalho do Dino dos Santos, notas que aquele trabalho é latino e não podia ser de outra maneira. Aquilo é mesmo... tem uma expressão latina. E acho que é isso que um português imprime no seu trabalho. **Da publicação *Typo Latino*, li algures: «the forms are clearly influenced by victorian style, with an unmistakable french heritage and yet they convey a decidedly portuguese sensibility.»** Por-

**tanto, esta *portuguese sensibility* como é que se traduz?**

Pois, essa parte é difícil de definir. Essa sinopse foi escrita pelo Rodrigo Cavazos, que não tenho a certeza se é americano, mas vive em Chicago. Quando diz que tenho uma influência francesa, está-se a referir aos tipos modernos, aos didones. Quando fala nas coisas do século XIX, está-se a referir ao âmbito latino, não é? E o português, não sei... se calhar tem a ver com o lado mais toco das letras, porque esse modelo, por exemplo, o modelo da *Catacumba*, o modelo toscano, os modelos do século XIX que se viam em Inglaterra, por exemplo, não são tão expressivos como esse. Esse é mais expressivo, as incisões entram mais para dentro da letra, as bifurcações são mais expansivas. Há ali qualquer coisa a que eu achei piada nas inscrições originais lá das catacumbas. A pessoa que fez aquilo deve ter achado tanta piada ao modelo como eu achei a ver a interpretação dele. Já foi uma interpretação em cima de interpretação. E a interpretação que ele fez, se calhar, já é essa *portuguese sensibility*... não sei, se calhar é aquela maneira mais inocente de ver um modelo estrangeiro e fazer como se consegue, não é? Passar a pintar à mão numa parede e sai uma expressão diferente.

**Também dizias numa entrevista ao Type4you, em 2009, que a situação do *typeface* design em Portugal estava em franco crescendo e que seria melhor, no entanto, se se sentisse mais o gosto português, o que será difícil de conquistar se nos mantivermos presos sempre aos mesmos exemplos. O que é isto deste gosto português? É esta expressão que falavas?**

Pois... não sei... eu acho que, ultimamente, com os designers que temos vindo a ver em Portugal, se calhar essa sensibilidade portuguesa começa-se a afirmar mais, não é? Porque o Dino, por exemplo, trabalha com modelos históricos portugueses. De certeza que isso influencia o resto do trabalho dele e acaba por haver ali coisas que são portuguesas, não é? Mas os modelos básicos, os modelos que nós seguimos mais importantes, não são portugueses... Estou a falar de categorias específicas, as grotescas, as fontes geométricas e

por aí fora, não são coisas que em Portugal haja um exemplo típico. Essa sensibilidade, que tem a ver com a maneira de fazer, afirma-se cada vez mais quando os designers vão-se tornando cada vez mais maduros e com um trabalho cada vez mais consistente.

**14. Achas que, se fossem mais utilizados tipos portugueses a nível nacional, isso contribuiria para a construção de uma identidade tipográfica nacional?**

Sim, tenho a certeza que sim. Em Portugal... e em qualquer outro sítio, se os designers gráficos trabalharem com os designers tipográficos, o que vai acontecer é que vai existir mais massa crítica. Começa-se a ver o trabalho, saímos à rua e vemos letras portuguesas. Acho que tudo isso começa a contribuir para um universo gráfico português e começa também a existir mais interesse pela qualidade do que sai e uma maior interação de opiniões entre o cliente que utiliza tipos e a pessoa que os faz. A pessoa que os faz também pode contribuir para educar o utilizador e tudo isso só evolui se as pessoas comprarem fontes localmente, não é?

**15. O que distingue os projetos da tua empresa no mercado nacional? E no internacional?**

Eu acho que não há assim uma característica que distinga, mas o que eu tento fazer, da maneira mais honesta que posso e que consigo, é fazer o melhor possível. O que eu quero mesmo é chegar a um ponto em que a qualidade seja o elemento distintivo. O que eu gostava, a minha luta, o meu projeto enquanto designer tipográfico, é estar incluído num grupo respeitável de designers. Há muitos, muita coisa é má, mas os bons, os designers conceituados e que influenciam a área são poucos. O que eu gostava era um dia estar inserido nesse grupo e a luta é mais por aí, pela qualidade. Não existe uma característica específica que eu possa dizer, «os meus tipos são os únicos que têm isto ou aquilo» e é a minha imagem de marca. Não faço, por exemplo, só tipos *script* como há exemplos, ou só tipos não serifados, mas tento fazer o mais consciente e o mais dedicadamente possível.



**16. A que atribuis o número reduzido de mulheres no desenvolvimento de tipos em Portugal?**

(sorrisos) Não sei. O que já pensei foi que mesmo a nível internacional há menos mulheres do que homens, mas as poucas mulheres que o fazem são muito boas, fazem um trabalho muito bom. Não se costuma ver trabalho mau feito por mulheres. Não sei porque é que isso acontece, mas há menos mulheres. Se houvesse menos homens, se calhar os menos existentes eram melhores...

**17. Consideras que há meios adequados para publicitar o trabalho dos tipógrafos nacionais?**

Podia acontecer em revistas de design que fossem editadas em português. Acho que é a única maneira que eu vejo de ser publicitado trabalho tipográfico. Há revistas editadas em português que o podiam fazer, mas a maior parte da publicidade em tipografia é feita na *web*, é um negócio que acontece praticamente todo na internet e isso não é muito específico para Portugal.

**18. O que pensas sobre as plataformas digitais existentes (por exemplo: MyFonts; Google Fonts) para a distribuição e divulgação de tipos? Qual a importância que lhes atribuis?**

As plataformas das *foundries* e dos revendedores são aquilo que nos permite vender, são as lojas. São o que nos permite distribuir as fontes. São importantes nesse aspeto, mas não sei se queres que fale em alguma específica, se queres que fale no MyFonts ou nas *foundries*, mas acho que, basicamente uma plataforma, um *site* de uma *foundry* ou de uma revendedora é um sítio onde tu fazes *download* das fontes. Pagas por um número de licenças e fazes *download* das fontes, isso é importante para um designer que não tem essa infraestrutura. Não é ele que as distribui, por isso se essas plataformas não existissem ele não tinha outra maneira de distribuir. O negócio é todo feito na *web*, as fontes são vendidas na *web*, são vistas, publicitadas e divulgadas na *web*, por isso, a importância desses *sites* é essa, é fornecer um serviço aos *type designers* de distribuição.

**19. Vês vantagens na criação de uma plataforma que divulgue os trabalhos dos designers de tipos nacionais, quer nacionalmente, quer internacionalmente?**

Sim, acho que sim, mas depende de como é feito. Se for visto como uma forma de tentar enaltecer o design tipográfico nacional, demasiado Portugal e... tentar encontrar razões para que os designers portugueses todos, como grupo, sejam um argumento diferente do que já existe, provavelmente, se calhar ainda é um pouco cedo, não sei... ainda não pensei muito sobre esse assunto. Mas acho que a venda de tipos é tão internacional que não interessa muito a nacionalidade do designer. É claro que quem compra tem sempre uma noção «olha isto vem de Portugal e em Portugal os tipos costumam ser mais ou menos assim ou assado», ou «isto é americano» ou «isto é inglês» ou «isto é francês». Pode haver alguma influência? Talvez haja, mas depende de como essa comunicação for feita.

**Aqui a questão era mais no sentido de ampliar a cultura tipográfica nacional.**

Sim, a nível nacional para criar mais conversa à volta do tema, sim. Começava-se logo a encontrar um grupo de pessoas que falam, interessam-se e dão opiniões. Se calhar essa era a parte que seria importante, começar a haver massa crítica, pessoas a dar opiniões sobre as coisas. Mas para haver massa crítica também é preciso haver informação e não apenas pessoas que dão opiniões «só porque sim». É preciso também saber do que se está a falar e, em tipografia, é mesmo preciso começar a haver mais conversa sobre o assunto porque não é tão fácil de se ter uma opinião assim logo à partida.

**Uma plataforma em português para Portugal ou em português/inglês para um mercado mais abrangente internacional?**

Eu gostava de ver em português, não só para Portugal.

**Por alguma razão em particular?**

Porque eu acho que se nós começássemos todos, nós portugueses, brasileiros..., se tudo o que fala português começasse a trabalhar e a falar em português, toda a classe profissional a falar em



português e a usar terminologia portuguesa, tudo seria mais fácil. Eu às vezes estou a falar com outro designer, estou a falar com o Peter Bruhn, por exemplo, sobre um tipo e estamos a usar palavras que em inglês são mais frequentes. Em português essa terminologia não é muito corrente ou não está totalmente estabelecida. Se nós todos fálássemos português nesta área, e somos muitos, fazia com que os designers lusófonos comunicassem todos em português. Ao desenhar tipos a pensar na língua portuguesa, isso podia ser que tivesse também influência na maneira como as letras são desenhadas. Eu acho que se nota, por exemplo, tu vês que as letras que são desenhadas no mundo latino são diferentes das do mundo anglo-saxónico. Seja francês, seja espanhol, seja português... no mundo latino há sempre ali qualquer coisa que distingue e eu também não acho que os portugueses se entreguem assim tanto aos modelos anglo-saxónicos, acho que somos bem latinos, mas se trabalhássemos todos em português podia haver vantagens. E acho que existem já alguns exemplos. Existe um *site* que se chama Tipografia em Portugal, acho que é assim que se chama e, pelo que eu tenho visto, aquilo tem muita audiência, não só de brasileiros e portugueses e, por isso, justificava-se haver essa plataforma.

**20. Há alguma outra proposta que te pareça mais oportuna, exequível e eficaz para a divulgação e disponibilidade dos tipos desenhados por ti e pelos autores portugueses?**

Não, acho que não... quer dizer... há sempre espaço para haver projetos novos. Mas eu, por mim, não estou preocupado em arranjar novas possibilidades de disponibilizar os meus tipos. As que eu tenho agora, para mim, chegam-me, mas isso também é porque eu não tenho pensado sobre esse assunto.

**21. Pensas que um sítio que tenha os teus tipos e dos outros autores pode ajudar a aumentar a visibilidade do teu trabalho e reforçar o conhecimento dos autores portugueses?**

Sim, sim. Mas lá está, há um lado nisto que eu

não gosto muito. Tentar forçar uma identidade portuguesa numa coisa que é tão internacional. É bom que os outros de fora vejam que aquilo tem um ar português, que pertence a um universo lusitano, mas sermos nós... se calhar acho um pouco forçado, não sei.

**Mas relativamente à questão de ajudar a aumentar a visibilidade do teu trabalho e reforçar o conhecimento sobre os designers?**

Sim, acho que reforçava sim. Mas isso tu não vês a acontecer em mais nenhum sítio, não é? Por exemplo, os franceses nunca se lembraram, acho eu, que eu saiba, imagina de fazer uma *foundry* que só vende tipos franceses... uhm não sei, acho que a língua, a base latina destas línguas todas é só uma. Parece que é um pouco... é forçado, não sei. Parece que estás a tentar criar uma coisa que não existe, acho eu.

**22. Estarias disponível para disponibilizar gratuitamente tipos para projetos académicos?**

Sim, sim. Isso acontece, de vez em quando alunos pedem-me pesos para um trabalho académico. Acontece estarem a fazer um trabalho de investigação sobre um autor português e depois pedem fontes, se podem utilizar, comprometem-se a utilizar só no âmbito escolar e essas coisas e, normalmente, disponibilizo... não vejo grande problema.

**23. Olhando para trás, e sabendo o que sabes hoje, o que nos falta para ampliar a cultura tipográfica?**

No meu caso, o que me faltou foi formação, mas também não sei se um curso de design de comunicação como eu tirei tem que se especializar tanto. Mas eu gostava de ter tido uma educação tipográfica mais aprofundada. Se calhar, esse problema aplica-se ainda hoje. Eu não sei como é que são as estruturas desses cursos hoje em dia, talvez até sejam mais tipográficos, parece-me que sim. O que falta é que os designers tenham um início mais consistente a nível tipográfico. Eu vejo o design gráfico como sendo principalmente tipográfico. É a base da comunicação gráfica, é a tipografia. O que acontece na formação, se ca-

lhar, não é bem isso. Não sei... se calhar veem os cursos de uma maneira mais generalista e olham para a tipografia como sendo demasiado específica. Se calhar devia deixar de ser tão específico...

#### **24. O que é que não te perguntei que te pareça relevante?**

Haaaa... não sei. Não me perguntaste o que é que eu vou fazer no futuro, mas também isso é uma coisa que eu nunca sei o que vou responder (risos). Uhm... não sei... Podemos falar sobre o que é que eu acho da utilização das minhas fontes. É uma boa questão!

Eu acho que, no fundo, um *type designer* faz interpretações de tipos que já existiram, não é? Por mais original que seja, há sempre todos os tipos que existiram antes de nós e é um bocado difícil tu fugires a eles. O que nós fazemos é um bocado uma interpretação, não é? Crias uma fonte que se espera que seja nova ou original e depois os designers gráficos, mediante a cultura que têm tipográfica, usam-na, mas há aí logo muitos fatores que contribuem para a escolha de um tipo. O que eu gostava era que as pessoas encontrassem nos tipos que eu faço um trabalho consistente, que lhes servisse e que utilizassem com respeito. No fundo, que as coisas não fossem distribuídas indevidamente, que não se faça o que não é permitido, como alterações às fontes e distribuir as fontes. Isso não quer dizer que me aconteça, mas sei que é uma coisa fácil de acontecer. Eu espero que haja respeito pelo trabalho dos *type designers* e isso sim, já pode ser mais a nível nacional. Como acho que não existe ainda muita educação tipográfica no geral, nos utilizadores, gostava que isso acontecesse mais.

#### **E achas que a plataforma nesse sentido podia ser um fator de motivação e ampliar esse conhecimento, essa cultura tipográfica em Portugal?**

Sim, acho que sim. Isso era bom que acontecesse. Eu estou a falar nisto... mas, se calhar até é mais uma queixa, porque eu trabalhei em agências durante alguns anos e a impressão com a qual fiquei é que a educação tipográfica é muito fraca. Nas pessoas que estão a exercer, e que são as que produzem a comunicação visual que nos rodeia,

é francamente muito fraca e tem que acontecer alguma coisa em Portugal. Não sei se tem a ver com a formação, com os sítios de onde as pessoas saem, onde tiram o curso antes de ir trabalhar, não sei se está relacionado com isso, mas o que acontece é que a base dos designers gráficos parece que não é tipográfica e devia ser, não é? Devia ser acima de tudo, primeiro saber o que é a tipografia, o que é materializar palavras num suporte, essas coisas todas... e pelo que vejo, nunca acontece assim. As pessoas têm uma educação visual assim geral, muito vaga das coisas, gostam disto e daquilo, mas tipográfica é muito fraca. E acontece ver-se coisas muito más, amadoras, francamente amadoras a serem feitas com tipos, às vezes, boas tipografias, mas muito mal aplicadas e... lá está, essa tal plataforma podia contribuir para isso. Porque... se essa plataforma captasse também a atenção dos *type designers*, talvez pudesse acontecer que também eles tivessem vontade de dar opiniões e de contribuir com conhecimento para essa comunidade. Lembro-me, por exemplo, agora no Facebook há um grupo...

#### **O TypeShares?**

Sim, o TypeShares é um grupo de muitas pessoas interessadas e todos os dias existem *posts*. Mas é só isso, partilhas só de coisas, de *links* que as pessoas encontram e acham piada, e partilham. Não é uma coisa que contribua de uma forma especial para que haja uma massa mais consciente em Portugal, mais opinião fundada e mais massa crítica. Não existe, mas se calhar podia existir uma coisa dessas, mas já mais a envolver pessoas que, se calhar, direcionem um pouco mais os temas ou façam uma curadoria dos *posts*, não sei... não sei como é que isso pode ser feito, mas falta educação tipográfica assim no geral, na parte dos utilizadores.

**Uma última questão que me lembrei agora. Há um pormenor que eu acho curioso em ti que é o facto de fazeres vídeos para promoveres e divulgares o teu trabalho, por cada tipo. Se calhar tem a ver com o teu *background* mais generalista, das agências, que te deu um maior à-vontade para mexeres nessas tecnologias. Gostava de perceber um bocadinho qual é a importância**

**que esses vídeos têm para a tua produção, ou seja, isso reverte, é vantajoso para o teu envolvimento de trabalho, para que as pessoas conheçam melhor o teu trabalho, para que as pessoas façam partilhas dos teus vídeos, redes sociais, etc., o que é que tu pensas sobre isso?**

Os vídeos têm a função de divulgar os tipos quando são lançados. Se tu lançares o tipo com tudo o que é normal, com o *specimen* em *pdf* que as pessoas vão ter, as imagens que aparecem nos vários *sites* e revendedores, pronto, há aí um trabalho de lançamento da fonte que é preciso fazer. Para além desse trabalho todo, costumo fazer também um pequeno vídeo. O vídeo parece-me eficaz, porque é uma peça que vive só na *web*, é mais uma coisa que as pessoas podem partilhar e, já que o negócio existe na *web*, faz sentido haver uma peça que seja fácil de partilhar, não é? Não vais partilhar um *pdf*, a não ser que estejas a partilhar com pessoas que tenham mesmo um interesse específico, que se calhar estão interessadas naquela fonte e aí partilhas. Não é uma coisa que tu vejas de manhã no trabalho e ponhas no Facebook, certo? Um vídeo pões facilmente ou fazes um *tweet*, é uma peça fácil de partilhar. Não pode ser muito longo, nuns segundos a pessoa vê e, se gostar, partilha, se não gostar não partilha... Acho que é bom fazê-lo. Eles não têm um sucesso, por aí além, não têm números de visualizações astronómicos, mas é uma peça que fica sempre lá e vai sempre sendo vista. Todos os dias é vista por alguém, nem que seja uma ou duas pessoas e isso não acontecia com um *pdf*. Por acaso não tenho controlo de quantos *downloads* tenho dos *pdfs*, mas desconfio que devem ser muito poucos. Só mesmo quando a pessoa está a pensar comprar e quer mostrar ao cliente, ou mostrar ao patrão para decidir, é que fazem *download* e o vídeo, nesse aspeto, é mais fácil. Mas... começou mais porque eu queria fazer vídeos, queria experimentar, fazer coisas. Sabia que ia haver gente a ver porque estava associado a uma fonte e se eu fizesse o vídeo só, sem nenhuma função as pessoas provavelmente não iam ver, não ia ter público.

Obrigado eu!

Foi um prazer!

**Rui, muito obrigado pelo teu tempo!**

Entrevista a **Susana Carvalho**, via *e-mail*, 2013

**1. Como surgiu o teu interesse pela tipografia? Com quem aprendeste?**

No segundo ano do curso de Design de Comunicação da FBAUL. Mas sempre gostei de letras, de ler e escrever e de passar as tardes invernosas de sábado a olhar para dicionários, atlas e enciclopédias. O Jorge dos Reis foi meu professor de Design de Comunicação no segundo ano e, mesmo que não tivesse aprendido com ele, falávamos muito sobre letras nas aulas. Fiz o mestrado em Haia, *Type and Media*.

**2. Quais as influências mais significativas (designers; movimentos artísticos; publicações; viagens; exposições; conferências) que consideras ter incorporado no teu trabalho?**

Acho que o que influencia mais o meu, ou na realidade nosso, já que trabalho com o Kai Bernau, é termos sempre a perspetiva do designer gráfico presente. Para mim o mais interessante em desenhar tipos não é o processo em si, mas poder usar os meus tipos no meu trabalho enquanto designer. **Ter a perspetiva do designer gráfico presente não é/foi sempre uma preocupação dos *type designers*, em qualquer altura? Aqui a questão era mais ao nível de influências que consideras ter incorporado no teu trabalho enquanto *type designer*, por exemplo, o período modernista... ou uma conversa com algum *type designer* influente...** Sim claro, mas refiro-me ao meu trabalho de designer. Muitos dos tipos que fazemos são consequência do nosso trabalho enquanto designers gráficos. Desenhamos tipos que queremos usar. Mais uma vez, é difícil isolar influências.

**3. Como situas o teu percurso profissional entre 1990 e 2010? Quais as principais áreas e mercados com que trabalhaste/trabalhas?**

Trabalho maioritariamente na área cultural, mas também tenho clientes na área editorial.

**4. Quais os projetos que destacarias do teu percurso profissional?**

*Atlas Grotesk* e *Atlas Typewriter*. *Bill*, o novo tipo de

letra para o Sandberg Institute.

**Aqui procurava referências entre 1990 e 2010.**

**Quer a *Atlas*, quer a *Bill* são projetos mais recentes, certo? Entre 1990 e 2010, quais destacarias?**

Acabei o mestrado em 2004, antes disso não desenei nenhum tipo. *Jean-Luc* e *Josef* (não publicado). A *Neutraface Slab*, também pela experiência fantástica que foi trabalhar com o Christian Schwartz.

**5. O que te levou a desenvolver os tipos que destacaste anteriormente?**

Foram inicialmente comissões que depois desenvolvemos para *retail*.

**6. Descreve-me o teu processo de trabalho.**

Etapas, fases...

Análise dos requisitos, pesquisa, esboços, design, produção.

**Trabalhas sozinha do princípio ao fim num tipo ou recorres a ajuda externa para alguma parte do processo?**

Trabalho sempre com o Kai que, na realidade, é quem gere o processo.

**Quando referes que o Kai gere o processo, qual o teu papel no desenvolvimento dos tipos em coautoria?**

Faço tudo o que está relacionado com o desenho dos tipos mas, por exemplo, não faço *mastering*.

**Trabalhas mais do que um tipo de cada vez?**

Depende do volume de trabalho, mas ultimamente sim.

**O processo de licenciamento e distribuição dos tipos foi difícil?**

Não.

**7. De que forma a evolução da tecnologia condicionou/condiciona o desenvolvimento do teu processo de trabalho tipográfico?**

Ter boas ferramentas ajuda a minorar o processo, geralmente moroso, que é desenhar um tipo de letra.

**A aprendizagem das tecnologias necessárias ao desenvolvimento dos tipos tiram muito tempo à prática do desenho?**

Não. São indissociáveis e na realidade ajudam ao processo.

**Qual foi a sequência, de 1990 a 2010, de *softwares* de edição utilizados?**

*FontLab e Robofab, MetricsMachine, Superpolator, Prepolator, Accent builder, RoboFont.*

**8. Como é que tem sido a aceitação do teu trabalho (prémios, distinções, encomendas e vendas) no mercado nacional?**

Não trabalho no mercado nacional (infelizmente). Mas trabalhamos com a Culturgest há muitos anos, desde que fundamos o ateliê, na conceção e design de livros.

**9. Aproximadamente, quantos tipos vendes em média por semana?**

Depende.

**É possível ter uma noção quantificada? É apenas em média.**

Não vou responder, desculpa.

**10. Como surgem organizados os produtos que vendes? Utilizas critérios de estilo e de função? Possuis tipos de acesso livre?**

Temos um tipo de acesso livre – *Jean-Luc*.

**Os tipos por vós lançados são todos resultantes de comissões externas?**

Como respondi em cima, não. Fazemos muitos tipos porque precisamos de algo específico ou porque temos uma ideia que queremos explorar.

**Relativamente ao tipo *Jean-Luc*, o que vos levou a criá-lo e porque decidiram torná-lo livre?**

Gostamos muito do trabalho do Godard e, quando se aproximava a data do seu octogésimo aniversário, decidimos fazer-lhe uma homenagem e partilhar com todos os que também admiram o seu trabalho. Como deves saber, este tipo – e outros que fizemos na mesma série mas não acabamos – é baseado no *lettering* do genérico de um filme de Godard, essa foi outra das razões pelas quais quisemos distribuir o tipo livremente.

**11. Preocupas-te com outros alfabetos (por exemplo: cirílico, grego ou árabe) no desenvolvimento de um tipo?**

Não.

**12. O desenvolvimento tecnológico democratizou o acesso aos tipos.**

**Como encaras esse fenómeno?**

É bom.

**13. Os teus tipos evidenciam traços da cultura portuguesa?**

Acho que não.

**14. Achas que, se fossem mais utilizados tipos portugueses a nível nacional, isso contribuiria para a construção de uma identidade tipográfica nacional?**

Não.

**15. O que distingue os projetos da tua empresa no mercado nacional? E no internacional?**

Acho que é o que já referi na resposta dois. O facto de sermos tão ativos em design e tipografia o quanto o somos em design de tipos de letra. Acho que não é a norma. Se reparares, quase nunca acontece que um designer de tipos trabalhe muito em design gráfico ou tipografia. É estranho, e perceber porquê seria um projeto longo e complexo. Acho que tem a ver com a dinâmica entre detalhe e abrangência, um mundo monocromático e outro com possibilidades infinitas, detalhes e considerações micro e macro, do design de tipos e gráfico, respetivamente. No nosso estúdio isso acontece. Mas eu não gosto muito de analisar o meu trabalho...

**16. A que atribuis o número reduzido de mulheres no desenvolvimento de tipos em Portugal?**

Não é só em Portugal, nem só no design de tipos. Acontece com a maioria das profissões e em todos os países do mundo. Há ainda um longo caminho a percorrer para a igualdade de direitos e oportunidades de género.

**17. Consideras que há meios adequados para publicitar o trabalho dos tipógrafos nacionais?**

Não tenho informação suficiente para responder a esta pergunta.

**18. O que pensas sobre as plataformas digitais existentes (por exemplo: MyFonts; Google Fonts) para a distribuição e divulgação de tipos? Qual a importância que lhes atribuis?**

Devo dizer que nunca compro fontes no MyFonts e nunca olho para o Google Fonts, o que não quer dizer que não sejam importantes e relevantes.

**19. Vês vantagens na criação de uma plataforma que divulgue os trabalhos dos designers de tipos nacionais, quer nacionalmente, quer internacionalmente?**

Provavelmente, principalmente se contextualizar o seu trabalho.

**Vê mais vantagem numa plataforma em português para Portugal ou em português e inglês para o mercado internacional?**

Português e inglês.

**20. Há alguma outra proposta que te pareça mais oportuna, exequível e eficaz para a divulgação e disponibilidade dos tipos desenhados por ti e pelos autores portugueses?**

Não.

**21. Pensa que um sítio que tenha os seus tipos e dos outros autores pode ajudar a aumentar a visibilidade do seu trabalho e reforçar o conhecimento dos autores portugueses?**

É difícil antever o que poderá acontecer, mas é provável.

**22. Estarias disponível para disponibilizar gratuitamente tipos para projetos académicos?**

Geralmente não fazemos isso.

**23. Olhando para trás, e sabendo o que sabes hoje, o que nos falta para ampliar a cultura tipográfica?**

Educação dos futuros designers e informação dos clientes/utilizadores.

**Como é que pensas que isso poderia/deveria ser feito?**

Educação: aulas de tipografia dadas por profissionais competentes; organização de palestras e conferências abertas a profissionais na área. Se a

qualidade do trabalho dos designers que trabalham para Portugal melhorar, a cultura tipográfica do público em geral melhora. Os Países Baixos são um bom exemplo disso.

**24. O que é que não te perguntei que te pareça relevante?**

Não me ocorre nada.

**Lembrei-me agora de uma outra questão: porque é que a *Vertigo* nunca foi lançada comercialmente?**

Porque eu nunca quis. Depois de acabar o mestrado ainda desenhei dois pesos de itálico, mas depressa percebi que enquanto designer nunca iria usar este tipo, não havia razão para o acabar. Também achei que não valia a pena, preferi fazer outras coisas, outros tipos.



**Anexo B** · Listagem de referências totais obtidas da análise de conteúdo às entrevistas

REFERÊNCIAS E INFLUÊNCIAS	ENTREVISTADOS
<b>CONFERÊNCIA</b>	
ATypI Leipzig 2001	D'Alte, 2013
ATypI Lisboa 2006	D. Santos, 2013; Reis, 2013
ATypI Reading 1997	Feliciano, 2013
ATypI Roma 2002	Dias, 2013
Icograda 95	D. Santos, 2013; Reis, 2013
TypeCon	Feliciano, 2013
Typo Berlim 2000	R. Santos, 2013
<b>FUNDIÇÃO · DISTRIBUIDOR</b>	
Adobe	D'Alte, 2013; Feliciano, 2013
Bitstream	D. Santos, 2013
Commercial Type	D. Santos, 2013; Feliciano, 2013
Dalton Maag	D. Santos, 2013
DSType	D. Santos, 2013
Emigre	D. Santos, 2013; Dias, 2013; Feliciano, 2013
Emigre	Dias, 2013
Font Bureau	Dias, 2013; Sousa, 2013
FontFont	D. Santos, 2013
FontShop	Abreu, 2013; D. Santos, 2013; R. Santos, 2013
Fountain	Abreu, 2013; Dias, 2013; R. Santos, 2013; Sousa, 2013
Garage Fonts	D. Santos, 2013
Google Fonts	D. Santos, 2013
House Industries	D. Santos, 2013
Linotype	Dias, 2013; R. Santos, 2013
Mecanorma	Reis, 2013
Monotype	D. Santos, 2013; Dias, 2013
MyFonts	Abreu, 2013; D'Alte, 2013; D. Santos, 2013; Feliciano, 2013; R. Santos, 2013; Sousa, 2013
P22	Sousa, 2013
Psy/Ops	Abreu, 2013; Feliciano, 2013
Sudtipos	D. Santos, 2013
T26	Abreu, 2013; Feliciano, 2013
Thirstype	D'Alte, 2013
Tiponautas	R. Santos, 2013
Typekit	Abreu, 2013
TypeTogether	D. Santos, 2013
TypeTrust	D. Santos, 2013
Typofonderie	Abreu, 2013
Typolar	D'Alte, 2013
Underware	D'Alte, 2013; R. Santos, 2013
Vanarchiv	R. Santos, 2013
Village	D'Alte, 2013, R. Santos, 2013
<b>PERSONALIDADE</b>	
Alan Kiching	Reis, 2013
Alberto Talone	Reis, 2013
Alejandro Paul	D. Santos, 2013
Alvar Aalto	Reis, 2013
Ana Boavida	D'Alte, 2013
Ana Haterly	Reis, 2013
André Cruz	D'Alte, 2013

Andrea Mantegna	Feliciano, 2013
Andreu Balias	Feliciano, 2013
António Jacinto de Araújo	D. Santos, 2013
António Pinto Pires	Reis, 2013
Aprígio Morgado	Dias, 2013
Artur Anselmo	Reis, 2013
Artur Rebelo	D'Alte, 2013
Bas Jacobs	D'Alte, 2013
Bram de Does	Dias, 2013
Calouste Gulbenkian	Sousa, 2013
Carlos Segura	R. Santos, 2013
Chester Jenkins	D'Alte, 2013
Christian Schwartz	Carvalho, 2013; D. Santos, 2013; Reis, 2013
Claude Garamond	D'Alte, 2013; Feliciano, 2013; Reis, 2013
Cristóvão Colombo	Feliciano, 2013
Daniel Updike	Feliciano, 2013
David Carson	D. Santos, 2013; Feliciano, 2013
Décio Pignatari	Reis, 2013
Didot	Feliciano, 2013
Dino dos Santos	Abreu, 2013; Dias, 2013; R. Santos, 2013; Sousa, 2013
Diogo Valério	D'Alte, 2013
Eduardo Manso	Feliciano, 2013
Edward Johnston	D. Santos, 2013
Eric Gill	D. Santos, 2013
Erik Spiekermann	Dias, 2013; R. Santos, 2013; Reis, 2013
Erik van Blockland	D. Santos, 2013
Espinoza	Feliciano, 2013
Eugénio Chorão	D'Alte, 2013
Ferreira de Castro	Reis, 2013
Fiona Ross	Dias, 2013
Forjaz Sampaio	D. Santos, 2013
Francisco Rolland	D'Alte, 2013
Fred Smeijers	Dias, 2013; Feliciano, 2013
Freda Sack	D. Santos, 2013
Frederico Duarte	D'Alte, 2013
Gago Coutinho	R. Santos, 2013
Gerard Unger	D. Santos, 2013; R. Santos, 2013; Sousa, 2013
Gerry Leonidas	Dias, 2013; Sousa, 2013
Giambattista Palatino	D. Santos, 2013
Gianbattista Bodoni	Reis, 2013
Gil	Feliciano, 2013
Gutenberg	R. Santos, 2013
Haroldo de Campos	Reis, 2013
Henrique Cayatte	D'Alte, 2013
Herb Lubalin	D. Santos, 2013
Iannis Xenakis	Reis, 2013
Igino Marino	D. Santos, 2013
Jan Tschichold	Feliciano, 2013
Javier Errea	Feliciano, 2013
Jean François Porchez	Abreu, 2013; D. Santos, 2013; Sousa, 2013
Jean Villeneuve	Feliciano, 2013

Jean-Luc Godard	Carvalho, 2013
Joana Correia	R. Santos, 2013
João Bicker	D'Alte, 2013
João Branco	D. Santos, 2013; Reis, 2013
João Faria / DROP	D'Alte, 2013
João Paulo Pádua	Feliciano, 2013
Joaquim dos Anjos	Dias, 2013
Joaquim José Ventura da Silva	D. Santos, 2013
John Downer	D'Alte, 2013; Feliciano, 2013
John Warwick	D'Alte, 2013
Jonathan Hoefler	D'Alte, 2013; Dias, 2013; Feliciano, 2013; Sousa, 2013
Jorge dos Reis	Carvalho, 2013; Dias, 2013; Sousa, 2013
Jorge Silva	D. Santos, 2013
José Bártolo	Dias, 2013
José Cândido	Reis, 2013
Josef Müller Brockmann	Dias, 2013
Just van Rossum	D. Santos, 2013
Kai Bernau	Carvalho, 2013
Kai Bernau	D. Santos, 2013
Karlheinz Stockhausen	Reis, 2013
Laura Meseguer	D. Santos, 2013
Libânio da Silva	Dias, 2013
Lissitzky	Reis, 2013
Lizá Ramalho	D'Alte, 2013
Luc(as) de Groot	D. Santos, 2013
Luciano Berio	Reis, 2013
Ludovico Vicentino Degli Arrighi	D. Santos, 2013
Luís Moreira	Sousa, 2013
Manuel Andrade de Figueiredo	D. Santos, 2013
Manuel Barata	D. Santos, 2013
Manuel Pedro	Dias, 2013
Manuel Pereira da Silva	D. Santos, 2013; Feliciano, 2013
Mário Feliciano	D'Alte, 2013; D. Santos, 2013; Dias, 2013; R. Santos, 2013; Sousa, 2013
Mário Moura	Dias, 2013
Mark Porter	D. Santos, 2013
Marquês de Pombal	D'Alte, 2013
Marshall McLuhan	D. Santos, 2013
Matthew Carter	D. Santos, 2013; Dias, 2013; Reis, 2013
Matthias Noordzij	Feliciano, 2013
Melo e Castro	Reis, 2013
Merlo	Feliciano, 2013
Michael Oakes	Reis, 2013
Miguel Sousa	Abreu, 2013; Dias, 2013
Miguel Torga	Reis, 2013
Neville Brody	D. Santos, 2013; Feliciano, 2013; R. Santos, 2013
Pablo Impallari	D. Santos, 2013
Paul Klee	Reis, 2013
Paul Rand	Dias, 2013
Paulo Gouveia	Dias, 2013
Paulo Ramalho	Dias, 2013

Paulo Silva	Dias, 2013
Pedro Albuquerque	Dias, 2013
Pedro Díaz Morante	D. Santos, 2013
Peter Bruhn	Abreu, 2013; Dias, 2013; R. Santos, 2013
Piet Zwart	Reis, 2013
Pradell	Feliciano, 2013
Ramiro Espinoza	Feliciano, 2013
Ricardo Santos	Dias, 2013
Richard Lipton	D. Santos, 2013
Rick Poynor	D. Santos, 2013
Rick Valicenti	D'Alte, 2013
Robert Bringhurst	Feliciano, 2013
Robert Slimbach	Sousa, 2013
Robin Fior	Reis, 2013
Rodchenko	Reis, 2013
Rodrigo Cavazos	Abreu, 2013; Feliciano, 2013
Rogério Taveira	R. Santos, 2013
Rongel	Feliciano, 2013
Rúben Dias	Feliciano, 2013
Rui Abreu	D. Santos, 2013; Sousa, 2013
Sacadura Cabral	R. Santos, 2013
Salette Tavares	Reis, 2013
Sami Kortemäki	D'Alte, 2013
Sebastião Rodrigues	Dias, 2013; Feliciano, 2013
Simon Schmidt	R. Santos, 2013
Stanley Morison	Dias, 2013; Feliciano, 2013
Susana Carvalho	D. Santos, 2013
Tim Ahrens	Abreu, 2013; D. Santos, 2013
Veronika Burian	D. Santos, 2013
Victor Palla	Dias, 2013
Vítor da Silva	R. Santos, 2013
W. A. Dwiggins	D. Santos, 2013
Walter Tracy	Dias, 2013
William Caslon	Reis, 2013
Zuzana Licko	D. Santos, 2013; Dias, 2013
<b>PUBLICAÇÃO</b>	
A lâ e a neve	Reis, 2013
Arena	D. Santos, 2013
Cosas de España	Feliciano, 2013
Dot Dot Dot	D. Santos, 2013
El País	Feliciano, 2013
Elements of Typographic Style	Feliciano, 2013
Elle	Feliciano, 2013
Expresso	Feliciano, 2013
Eye	D. Santos, 2013
La Nación	D. Santos, 2013; Feliciano, 2013
La Tercera	D. Santos, 2013
Les Echos	D. Santos, 2013
Letters of Credit	Dias, 2013
New York Times	D. Santos, 2013
Page	D'Alte, 2013

Printing Types	Feliciano, 2013
Público	D'Alte, 2013
Raygun	Feliciano, 2013
Surfer	Feliciano, 2013
Svenska Dagbladet	Feliciano, 2013
The end of print	D. Santos, 2013
The Face	D. Santos, 2013
The Graphic Edge	D. Santos, 2013
The medium is the message	D. Santos, 2013
Typography Now vol. 1	D. Santos, 2013
Vesty	D. Santos, 2013
Washington Post	D. Santos, 2013
<b>TÓPICO · MOVIMENTO · PERÍODO</b>	
Cabaret Voltaire	D. Santos, 2013
Caligrafia italiana	D. Santos, 2013
Caligrafia portuguesa	D. Santos, 2013
Construtivismo	Feliciano, 2013; Reis, 2013
Funcionalismo	R. Santos, 2013
Grunge	D. Santos, 2013
Modernismo	Reis, 2013
New wave	R. Santos, 2013
Punk	Feliciano, 2013; R. Santos, 2013
Rock alternativo	Feliciano, 2013
Surf	Feliciano, 2013
<b>VIAGEM</b>	
Chipre	D. Santos, 2013
Tunísia	D. Santos, 2013
Holanda	D'Alte, 2013
Finlândia	D'Alte, 2013; Reis, 2013
Moscovo	Reis, 2013
Reino Unido	Reis, 2013
Itália	Reis, 2013



**Anexo C** · Guião do questionário plataforma

## QUESTIONÁRIO PLATAFORMA

Este inquérito enquadra-se no projeto de investigação de doutoramento "Design de tipos digitais: o caso português de 1990–2010" desenvolvido no âmbito do Doutoramento em Design, da Universidade de Aveiro. Tem como objetivo recolher informações e avaliar as perceções e atitudes de potenciais utilizadores, com particular interesse na área da tipografia e do design de tipos digitais em Portugal.

**O questionário está dividido em 3 partes e demora aproximadamente 5 minutos a responder.** As informações recolhidas são anónimas. No entanto, caso pretenda receber informações futuras sobre a plataforma apresentada, indique um endereço de e-mail no final do questionário.

### A: Caracterização dos participantes

#### 1. Género

- ☐ Masculino  
☐ Feminino

#### 2. Idade

#### 3. Qual a sua atividade atual?

ASSINALE MAIS DO QUE UMA OPÇÃO, CASO SE APLIQUE

- ☐ Estudante  
☐ Professor  
☐ Profissional

#### 4. Considera ser um utilizador de tipografia a que nível?

- ☐ Não sou utilizador  
☐ Baixo  
☐ Médio  
☐ Elevado  
☐ Especialista/Profissional

### B: Classificação sobre a plataforma

Indique o seu grau de concordância colocando uma marca na escala:

#### 1. Aspeto visual

Desagradável	-3	-2	-1	0	1	2	3	Agradável
Tradicional	-3	-2	-1	0	1	2	3	Contemporâneo
Amador	-3	-2	-1	0	1	2	3	Profissional
Distante	-3	-2	-1	0	1	2	3	Amigável
Confuso	-3	-2	-1	0	1	2	3	Claro
Vulgar	-3	-2	-1	0	1	2	3	Elegante

#### 2. Interface

Inadequado	-3	-2	-1	0	1	2	3	Adequado
Ineficiente	-3	-2	-1	0	1	2	3	Eficiente
Frágil	-3	-2	-1	0	1	2	3	Sólido
Complicado	-3	-2	-1	0	1	2	3	Simplex
Decorativo	-3	-2	-1	0	1	2	3	Funcional
Difícil	-3	-2	-1	0	1	2	3	Fácil

#### 3. Conteúdos

Comum	-3	-2	-1	0	1	2	3	Raro
Inútil	-3	-2	-1	0	1	2	3	Útil
Não recomendável	-3	-2	-1	0	1	2	3	Recomendável
Irrelevante	-3	-2	-1	0	1	2	3	Relevante
Insignificante	-3	-2	-1	0	1	2	3	Significante
Geral	-3	-2	-1	0	1	2	3	Específico

### C: Atitudes perante a plataforma

Assinale o seu grau de concordância com as seguintes afirmações:

1. DISCORDO TOTALMENTE; 2. DISCORDO; 3. NÃO CONCORDO NEM DISCORDO; 4. CONCORDO; 5. CONCORDO TOTALMENTE

- |  |   |   |   |   |   |
|--|---|---|---|---|---|
| 1. Se esta plataforma estivesse ativa recorreria a ela regularmente.               | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| 2. Se esta plataforma estivesse ativa recomendaria a sua utilização.               | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| 3. Um projeto destes trará maior visibilidade e qualidade ao trabalho nacional.    | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| 4. Um projeto destes levará mais autores a participar e motivará para a qualidade. | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |

**Muito obrigado pela participação!**

Desejo receber informações no seguinte e-mail (opcional):

**Anexo D** · Repositório tipográfico: base de dados dos designers selecionados

# — repositório tipográfico

[Home](#) [Designers](#) [Fontes até 2010](#) [Fontes 2011](#) [Fundições](#)

[Pesquisar](#)

## Dino dos Santos

[Deixe um comentário](#)

[Editar](#)

### Nome

Dino dos Santos (Dino Fernando dos Santos Moreira)

### Biografia

Dino dos Santos was born in Porto, Portugal, in 1971, and studied Graphic Design at ESAD in Matosinhos. He graduated with a Master in Multimedia Arts at FBAUP in Oporto, with a thesis on Digital Typography and Multimedia Language.

In late 1994 he set up [DSType](#) and since then has designed typefaces for corporations, magazines, and cultural projects.

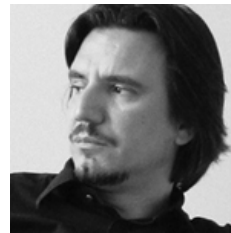
Featured in several magazines and books, Dino dos Santos designed some notable typefaces like Andrade, winner of the Creative Review Type Design Awards, for the Best Revival / Extension Family in 2005 and Ventura, awarded with the Certificate of Excellence in Type Design by the Type Directors Club of New York in 2008. His work was selected for the “Schrift in Form” exhibition at the Klingspor-Museum in Offenbach, Germany. Contributes regularly to conferences, seminars and publications.

From 1996 until 2011 he has been teaching Design Theory and Multimedia Project at ESAD in Matosinhos. Currently he is teaching Typography in the master in Graphic Design and Editorial Projects at FBAUP in Porto.

### Website

<http://www.dstype.com>

### Tipos Publicados



## Arquivos

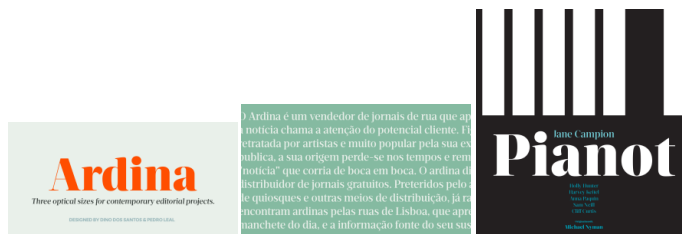
[Maio 2011](#)

## Categorias

[Uncategorized](#)

## Metadados

[Administração do Site](#)  
[Terminar sessão](#)  
[RSS dos artigos](#)  
[Feed RSS dos comentários](#)  
[WordPress.com](#)



Ardina; 2016; DSType; OTF (com Pedro Leal)



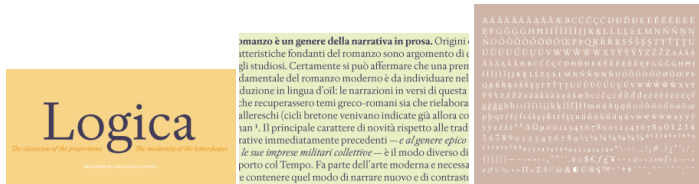
Leitura Sans Two; 2016; DSType; OTF



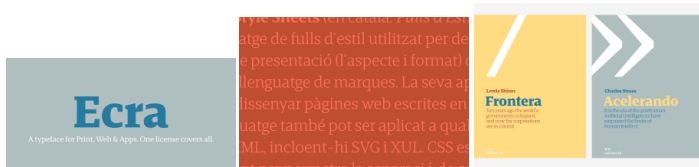
Sinal; 2016; DSType; OTF



Logica Big; 2016; DSType; OTF



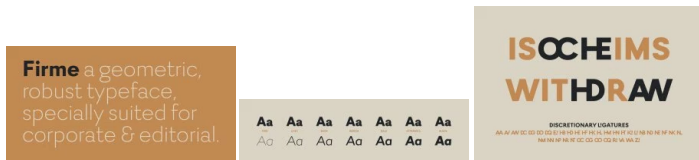
Logica; 2016; DSType; OTF



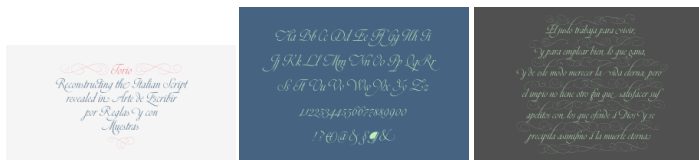
Ecra; 2015; DSType; OTF (com Pedro Leal?)



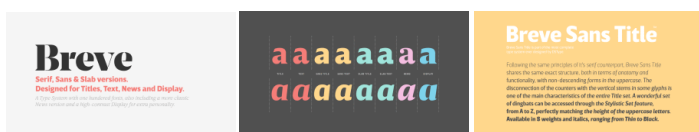
Jules; 2015; DSType; OTF (com Pedro Leal)



Firme; 2015; DSType; OTF



Torio; 2014; DSType; OTF (com Pedro Leal)



Breve; 2014; DSType; OTF

Rigoureux  
Göteborgin  
beauty & quality  
Natuurlijke spraak  
Ahnungsvermögen  
Centro y Plaza  
L'intenzione di fare un'opera d'arte  
exageración

Priva Pro; 2013; DType; OTF (updated)

Namn være tilstrækkeligt  
Rigoureux  
Ahnungsvermögen  
Göteborgin  
Natuurlijke spraak  
beauty & quality  
Centro y Plaza  
exageración  
sympathising movement to the words

Leitura Display Two; 2013; DType; OTF

Navn være tilstrækkeligt  
Rigoureux  
Ahnungsvermögen  
Göteborgin  
Natuurlijke spraak  
Centro y Plaza  
beauty & quality  
exageración  
sympathising movement to the words

Leitura Two; 2013; DType; OTF

Rigoureux  
Ahnungsvermögen  
Göteborgin  
Natuurlijke spraak  
Centro y Plaza  
L'intenzione di fare un'opera d'arte  
beauty & quality  
exageración  
sympathising movement to the words

Ines; 2013; DType; OTF

Rigoureux  
Göteborgin  
beauty & quality  
Natuurlijke spraak  
Ahnungsvermögen  
Centro y Plaza  
L'intenzione di fare un'opera d'arte  
exageración  
sympathising movement to the words

Ezzo; 2013; DType; OTF (update da Ezzo 2006)



Diversa; 2013; DType; OTF (com Pedro Leal)



Aparo; 2013; DType; OTF



Rigoureux  
*Ahnungsvermögen*  
**Göteborgin**  
*Natuurlijke spraak*  
**Centro y Plaza**  
*L'intenzione di fare un'opera d'arte*  
beauty & quality  
**exageración**  
sympathising movement to the words

Global; 2012; DSType; OTF

Rigoureux  
*Ahnungsvermögen*  
**Göteborgin**  
*Natuurlijke spraak*  
**Centro y Plaza**  
*L'intenzione di fare un'opera d'arte*  
beauty & quality  
**exageración**  
sympathising movement to the words



Cultura New; 2012; DSType; OTF

Rigoureux  
*Ahnungsvermögen*  
**Göteborgin**  
*Natuurlijke spraak*  
**Centro y Plaza**  
*L'intenzione di fare un'opera d'arte*  
beauty & quality  
**exageración**  
sympathising movement to the words

Nyte; 2012; DSType; OTF

Rigoureux  
**Göteborgin**  
*Natuurlijke spraak*  
**Centro y Plaza**  
*L'intenzione di fare un'opera d'arte*  
beauty & quality  
*exageración*

Solido Constricted; 2012; DSType; OTF

Rigoureux  
**Göteborgin**  
*Natuurlijke spraak*  
**Centro y Plaza**  
*L'intenzione di fare un'opera d'arte*  
beauty & quality

Solido Condensed; 2012; DSType; OTF

Rigoureux  
**Göteborgin**  
*Natuurlijke spraak*  
*L'intenzione di fare un'opera d'arte*  
beauty & quality

Solido Compressed; 2012; DSType; OTF

Rigoureux  
Göteborgin  
*beauty & quality*  
Natuurlijke spraak

Solido Compact; 2012; DSType; OTF

Rigoureux  
Ahnungsvermögen  
Göteborgin  
Natuurlijke spraak  
Centro y Plaza  
*L'intenzione di fare un'opera d'arte*  
*beauty & quality*  
exageración  
sympathising movement to the words

Solido; 2012; DSType; OTF (com Pedro Leal)

Navn være tilstrækkeligt  
Rigoureux  
Ahnungsvermögen  
Göteborgin  
Natuurlijke spraak  
Centro y Plaza  
*L'intenzione di fare un'opera d'arte*  
*beauty & quality*  
exageración  
sympathising movement to the words

Maga; 2012; DSType; OTF

NAVN VÆRE TILSTRÆKKELT  
Rigoureux  
Ahnungsvermögen  
GÖTEBORGIN  
Natuurlijke spraak  
Centro y Plaza  
*L'intenzione di fare un'opera d'arte*  
*BEAUTY & QUALITY*  
ezageración  
sympathising movement to the words

Girga (Italic; Engraved; Banner; Stencil); 2012; DSType; OTF (com Pedro Leal?)

Navn være tilstrækkeligt  
RIGOREUX  
Ahnungsvermögen  
Göteborgin  
natuurlijke spraak  
Centro y Plaza  
*L'intenzione di fare un'opera d'arte*  
*beauty & quality*  
EXAGERACIÓN

Hades; 2012; DSType; OTF

Rigoureux  
Ahnungsvermögen  
Göteborgin  
Natuurlijke spraak  
Centro y Plaza  
*L'intenzione di fare un'opera d'arte*  
*beauty & quality*  
exageración  
sympathising movement to the words

Prumo Text; 2012; DSType; OTF

Rigoureux  
*Ahnungsvermögen*  
**Göteborgin**  
Natuurlijke spraak  
**Centro y Plaza**  
*L'intenzione di fare un'opera d'arte*  
*beauty & quality*  
**exageración**  
sympathising movement to the words

Prumo Slab; 2012; DType; OTF

Rigoureux  
*Ahnungsvermögen*  
**Göteborgin**  
Natuurlijke spraak  
**Centro y Plaza**  
*L'intenzione di fare un'opera d'arte*  
*beauty & quality*  
**exageración**  
sympathising movement to the words

Prumo Poster; 2012; DType; OTF

Rigoureux  
*Ahnungsvermögen*  
**Göteborgin**  
Natuurlijke spraak  
**Centro y Plaza**  
*L'intenzione di fare un'opera d'arte*  
*beauty & quality*  
**exageración**  
sympathising movement to the words

Prumo Display; 2012; DType; OTF

Rigoureux  
*Ahnungsvermögen*  
**Göteborgin**  
Natuurlijke spraak  
**Centro y Plaza**  
*L'intenzione di fare un'opera d'arte*  
*beauty & quality*  
**exageración**  
sympathising movement to the words

Prumo Deck; 2012; DType; OTF

Rigoureux  
*Ahnungsvermögen*  
**Göteborgin**  
Natuurlijke spraak  
**Centro y Plaza**  
*L'intenzione di fare un'opera d'arte*  
*beauty & quality*  
**exageración**  
sympathising movement to the words

Prumo Banner; 2012; DType; OTF

Navn være tilstrækkeligt  
Rigoureux  
*Ahnungsvermögen*  
**Göteborgin**  
Natuurlijke spraak  
**Centro y Plaza**  
*beauty & quality*  
**exageración**  
sympathising movement to the words

Acto; 2011; DType; OTF



Braga; 2011; DType; OTF (com Pedro Leal)

Navn være tilstrækkeligt  
Rigoureux  
Ahnungsvermögen  
**Göteborgin**  
Natuurlijke spraak  
**Centro y Plaza**  
*L'intenzione di fare un'opera d'arte*  
beauty & quality  
**exageración**  
sympathising movement to the words

Acta; 2010; DType; OTF

Navn være tilstrækkeligt  
Rigoureux  
Ahnungsvermögen  
**Göteborgin**  
Natuurlijke spraak  
**Centro y Plaza**  
*L'intenzione di fare un'opera d'arte*  
beauty & quality  
**exageración**  
sympathising movement to the words

Acta Display; 2010; DType; OTF

Navn være tilstrækkeligt  
**Rigoureux**  
Ahnungsvermögen  
**Göteborgin**  
Natuurlijke spraak  
**Centro y Plaza**  
*L'intenzione di fare un'opera d'arte*  
**beauty & quality**  
**exageración**  
sympathising movement to the words

Acta Poster; 2010; DType; OTF

Navn være tilstrækkeligt  
Rigoureux  
Ahnungsvermögen  
**Göteborgin**  
Natuurlijke spraak  
**Centro y Plaza**  
beauty & quality  
**exageración**  
sympathising movement to the words

Apud; 2010; DType; OTF

Navn være tilstrækkeligt  
Rigoureux  
Ahnungsvermögen  
**Göteborgin**  
Natuurlijke spraak  
**Centro y Plaza**  
beauty & quality  
**exageración**  
sympathising movement to the words

Apud Display; 2010; DType; OTF

Navn være tilstrækkeligt  
Rigoureux  
Ahnungsvermögen  
Göteborgin  
Välör  
Centro y Plaza  
sympathising movement to the words  
beauty & quality  
EXAGERACIÓN  
sympathising movement to the words

Estilo Pro; 2010; DStype; OTF

Navn være tilstrækkeligt  
Rigoureux  
Ahnungsvermögen  
**Göteborgin**  
Natuurlijke spraak  
Centro y Plaza  
sympathising movement to the words  
beauty & quality  
**exageración**

Dobra; 2009; DStype; OTF

Navn være tilstrækkeligt  
Rigoureux  
Ahnungsvermögen  
**Göteborgin**  
Natuurlijke spraak  
Centro y Plaza  
sympathising movement to the words  
beauty & quality  
**exageración**

Dobra Slab; 2009; DStype; OTF

Navn være tilstrækkeligt  
Rigoureux  
Ahnungsvermögen  
*Göteborgin*  
Natuurlijke spraak  
Centro y Plaza  
beauty & quality  
exageración  
sympathising movement to the words

Finura; 2009; DStype; OTF

Navn være tilstrækkeligt  
Rigoureux  
**Göteborgin**  
Natuurlijke spraak  
Centro y Plaza  
l'intenzione di fare un'opera d'arte  
**exageración**  
sympathising movement to the words

Velino Compressed Display; 2009; DStype; OTF

Navn være tilstrækkeligt  
Rigoureux  
**Göteborgin**  
Natuurlijke spraak  
Centro y Plaza  
l'intenzione di fare un'opera d'arte  
**exageración**  
sympathising movement to the words

Velino Compressed Text; 2009; DStype; OTF

Navn være tilstrækkeligt  
Rigoureux  
**Göteborgin**  
Natuurlijke spraak  
Centro y Plaza  
*L'intenzione di fare un'opera d'arte*  
beauty & quality  
**exageración**  
sympathising movement to the words

Velino Condensed Display; 2009; DType; OTF

Navn være tilstrækkeligt  
Rigoureux  
**Göteborgin**  
Natuurlijke spraak  
Centro y Plaza  
*L'intenzione di fare un'opera d'arte*  
beauty & quality  
**exageración**  
sympathising movement to the words

Velino Condensed Text; 2009; DType; OTF

Navn være tilstrækkeligt  
Rigoureux  
Ahnungsvermögen  
**Göteborgin**  
Natuurlijke spraak  
Centro y Plaza  
*L'intenzione di fare un'opera d'arte*  
beauty & quality  
**exageración**  
sympathising movement to the words

Velino Display; 2009; DType; OTF

Navn være tilstrækkeligt  
**Rigoureux**  
**Ahnungsvermögen**  
**Göteborgin**  
**Natuurlijke spraak**  
**Centro y Plaza**  
*L'intenzione di fare un'opera d'arte*  
**beauty & quality**  
**exageración**  
sympathising movement to the words

Velino Poster; 2009; DType; OTF

Navn være tilstrækkeligt  
Rigoureux  
**Göteborgin**  
Natuurlijke spraak  
Centro y Plaza  
*L'intenzione di fare un'opera d'arte*  
beauty & quality  
**exageración**  
sympathising movement to the words

Velino Sans; 2009; DType; OTF

Navn være tilstrækkeligt  
Rigoureux  
sympathising movement to the words  
**Göteborgin**  
Natuurlijke spraak  
**exageración**  
Centro y Plaza

Velino Sans Condensed; 2009; DType; OTF



—  
Navn være tilstrækkeligt  
Rigoureux  
Ahnungsvermögen  
**Göteborgin**  
Natuurlijke spraak  
Centro y Plaza  
*L'intenzione di fare un'opera d'arte*  
beauty & quality  
**exageración**  
sympathising movement to the words

Velino Text; 2009; DType; OTF

—  
Navn være tilstrækkeligt  
Rigoureux  
Ahnungsvermögen  
**Göteborgin**  
Natuurlijke spraak  
**Centro y Plaza**  
beauty & quality  
**exageración**  
sympathising movement to the words

Glosa; 2008; DType; OTF

—  
Navn være tilstrækkeligt  
Rigoureux  
Ahnungsvermögen  
**Göteborgin**  
Natuurlijke spraak  
**Centro y Plaza**  
beauty & quality  
**exageración**  
sympathising movement to the words

Glosa Display; 2008; DType; OTF

—  
Navn være tilstrækkeligt  
Rigoureux  
Ahnungsvermögen  
**Göteborgin**  
Natuurlijke spraak  
**Centro y Plaza**  
beauty & quality  
**exageración**  
sympathising movement to the words

Glosa Headline; 2008; DType; OTF

—  
Navn være tilstrækkeligt  
Rigoureux  
Ahnungsvermögen  
**Göteborgin**  
Natuurlijke spraak  
**Centro y Plaza**  
beauty & quality  
**exageración**  
sympathising movement to the words

Glosa Text; 2008; DType; OTF

—  
Navn være tilstrækkeligt  
Rigoureux  
Ahnungsvermögen  
**Göteborgin**  
Natuurlijke spraak  
**Centro y Plaza**  
beauty & quality  
**exageración**  
sympathising movement to the words

Prelo; 2008; DType; OTF

Navn være tilstrækkeligt  
 Rigoureux  
 Ahnungsvermögen  
 Göteborgin  
 Natuurlijke spraak  
 sympathising movement to the words

Prelo Compressed; 2008; DType; OTF

Navn være tilstrækkeligt  
 Rigoureux  
 Ahnungsvermögen  
 Göteborgin  
 Natuurlijke spraak  
 beauty & quality  
 exageración  
 sympathising movement to the words

Prelo Condensed; 2008; DType; OTF

Navn være tilstrækkeligt  
 Rigoureux  
 Ahnungsvermögen  
 Göteborgin  
 Natuurlijke spraak  
 Centro y Plaza  
 beauty & quality  
 exageración  
 sympathising movement to the words

Prelo Slab; 2008; DType; OTF

**CAPSA**  
*Lupine Apparition*  
 LA BÊTE du GÉVAUDAN  
 Lurking in the mountains of Mayetide  
**Women & Children**  
*Forging 25 bullets with silver*  
**Quick—fire!**

Milan Kundera  
 The Unbearable Lightness of Being  
 Charles Baudelaire  
 Fleurs du Mal  
 Friedrich Wilhelm Nietzsche  
 Oscar Wilde  
 The Picture of Dorian Gray

C'est l'Amant! — I will change if you please immediately,  
 I am not of this kind of man I am not a hero,  
 You do not know, I believe, or remember delicate,  
 Hypocrite believe! — you are not alone! — you are alone!

Capsa; 2008; DType; OTF

**WORKHORSE**  
*"Shall we set a line of text to test a bit of the italics?"*  
 Editorial Prudence  
*Quality Lockups*  
 Designer's Restraint  
 Calligraphic Tendencies  
 1234567890 1234567890  
 Comfort your eyes by reading this optically soothing serif type.

Leitura; 2007; DType / TypeTrust; OTF

**Leitura Display**  
 UPSTANDING CITIZEN  
*Recognize the Power to Uplift Virtue*  
**Paramount Ethics**  
*All for the sake of goodness!*  
 EQUALITY & JUSTICE  
*Guarding Morality*

Leitura Display; 2007; DType / TypeTrust; OTF

**JOURNALISM**  
*BREAKING HEADLINES*  
**Revealing Sources**  
**Pay Attention!**  
Got your own personalized, daily news feed yet?  
**\$129,674,835.00**

Leitura Headline; 2007; DSType / TypeTrust; OTF

**NEWSPAPERS**  
"Have you ever read a periodical set entirely in italics?"  
Fashionable Cynicism  
*Questionable Deed*  
1234567890 1234567890  
**Boldest Remark**  
*Mellow Italic Curves*  
Joy can be yours while reading this pleasantly etched sentence.

Leitura News; 2007; DSType / TypeTrust; OTF

**Est. 1975**  
"Luxuriously Strange Metallic Gloss Resins"  
Double Saints  
*friendly barhopping*  
FABRIQUÉ AU PORTUGAL  
*exotic tropical hardwood cabinets*

Leitura Sans; 2007; DSType / TypeTrust; OTF

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩  
← → ↑ ↓ ↖ ↗ ↘ ↙  
← → ↑ ↓ ↖ ↗ ↘ ↙  
◀ ▶ ↔ ↵ ↶ ↷ ↸ ↹  
< > < > « » « » « »  
↔ ↕ ↖ ↗ ↘ ↙ △ ▽ ◀ ▶ ▲ ▼

Leitura Symbols; 2007; DSType / TypeTrust; OTF

**AaBbQq**  
**fly fishing**  
**Kakistocracy**  
**26 Anesthesiologists**  
**relevant to exteroception**  
Rodentade is my favorite. Means boastful.

Large OT; 2006; DSType; OTF

"We're Gonna Dance the Night Away"  
Marsh Potatoes  
Lindy Hop  
Fox Trot JITTERBUG  
»RAVE·ON«

Estilo Script; 2006; DSType / TypeTrust; OTF

PLEBIAN *Borders & Ornaments*  
 Victory Spoiled  
 Renaissance Man  
 FORTUNATE SON  
*Azure Waves of Grain*  
 l'Esprit de '76



Musee; 2006; DSType / TypeTrust; OTF

OpenType  
 SMALL CAPS + LIGATURES  
 PlexesPro  
 FOUR STYLES WITH ITALICS  
 ALTERNATES & GREEK  
 by DStype

AaBbQq  
 fly fishing  
 Kakistocracy  
 26 Anesthesiologists  
 relevant to exteroception  
 Rodomontade is my favorite. Means boastful.

Plexes Pro; 2006; DSType / TypeTrust; OTF

Quiet Days

SECURITY BROKERAGE

Your\*Good™ Credit®

Acquire your dream of financial independence.

Investing Wisely

"Don't keep all those nest eggs in one basket!"

Retirement Planning

Priva Pro; 2006; DSType / TypeTrust; OTF

Ventura  
 Type softly,  
 & carry  
 a big quill.

Handwriting  
 Art de L'écriture  
 Penmanship  
 Calligraphico

Ventura; 2006; DSType / TypeTrust; OTF

Ballot4Love

"Just Say No To War!"

Foreign Affair

Maintain Balance

PEACE TREATY

Quiet Nations

Ezzo; 2006; DSType / TypeTrust; OTF

Rigoureux

Navn være tilstrækkeligt

Göteborgin

Natuurlijke spraak

Centros Plaza

L'intenzione di fare un'opera d'arte

beauty & quality

exageración

sympathising movement to the words

Andrade Pro; 2006; DSType / TypeTrust; OTF



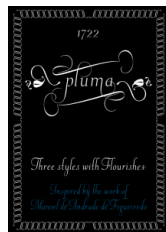
Andrade; (1722) 2005; DStype; OTF

AaBbQq  
FLY FISHING  
KAKISTOCRACY  
26 ANESTHESIOLOGISTS  
RELEVANT TO EXTEROCEPTION  
R0DDHONTADE I/ MY FAVORITE, MEAN/ BOATFUL.

Estilo; 2005; DStype; OTF

Ludovicum Vicentinum  
**Thesauro**  
A FABLETTE OF THE 18th CENTURY BY ANTE BENTLEY  
**a book of scripts**  
**ITALIAN CALLIGRAPHY**  
Officina Paleografica e Diplomatica, Portogruaro  
**Specimens**  
Piemonte, Piemonte, Piemonte, Piemonte, Piemonte, Piemonte, Piemonte, Piemonte  
**The secret history of letters**  
**ALPHABETS**

Volupia; 2005; DStype; OTF



Pluma; 2005; DStype; OTF



Methodo Calligraphica Roma e Commercio  
e Spazio. Era ancora da fare, ancora così  
amara, ma le frasi in così bellissime.  
C'era la storia dei suoi angeli, il nome di  
deus, le frasi, parole, le frasi, le frasi.  
Era così, e l'essere così, le frasi, le frasi.  
Era di la, la preoccupazione dei frasi. Così  
qui, qui, le frasi, le frasi, le frasi. Le  
frasi, le frasi, le frasi, le frasi, le frasi.  
Era di la, la preoccupazione dei frasi.

Methodo; 2005; DStype; OTF

**Esta Pro**  
Strolling serenade fills the open air  
**ROUBADOUR GILES**  
My dear man—ego harpsichordists can't be wrong  
**Angel & Wildebeest**  
problematic woodland migrations ensue  
**GNU WORLD ORDER**

Esta Pro; 2004–2005; DStype; OTF

The Secret History of Letters  
**from 1502**  
curve and warmth  
**REASURE**  
MEDITERRANEAN

Esta; 2004–2005; DStype; OTF

abcdefghijkl  
mnopqrstu  
vwxyz

Quaestor; 2004; DType; OTF

ABCDEFGHIJKLMNO  
PQRSTUVWXYZAAÉ  
ÎÏØabcdefghijklmno  
pqrstuvwxyzàâêîð&  
123456789o(\$€£.,!?)\_

abcdefghijkl  
mnopqrstuv  
wxyz

Quaestor Sans; 2004; DType; OTF

abcdefgh  
ijklmnop  
qrstuvw  
xyz

Resea; 2004; DType; OTF

abcdefghijklm  
nopqrstuvw  
yz

Resea Condensend; 2004; DType; OTF

abcdefghijklmnopqrstuv  
wxyz

Missiva; 2004; DType; OTF

**abcdefghijkl  
mnopqrstu  
vwxyz**

Boldina; 2004; DType; OTF

abcdefghijkl  
mnopqrstuvw  
xyz

Aquila; 2004; DType; OTF

abcdefghijklmnop  
qrstuvwxyz

Albo; 2004; DType; OTF

ABCDEFGHIJKL  
MNOPQRSTUV  
WXYZ

Nerva; 2004; DType; OTF



abcdefghijklm  
nopqrstuvwxyz  
z

Plexes; 2004; DType / MyFonts; OTF

ABCDEFGHIJ  
KLMNOPQRS  
TUVWXYZ

Kartago; 2003; DType; OTF

abcdefghijklmn  
opqrstuvwxyz

Dione; 2003; DType; OTF (deu lugar à Dobra)

abcdefghijklm  
nopqrstuvw  
yz

Titan; 2003; DType; OTF

abcdefghijklm  
nopqrstuvw  
yz

Titan Text; 2003; DType; OTF

abcdefghijkl  
mnopqrstuv  
wxyz

Anubis; 2003; DType / TypeTrust; OTF

abcdefghijklmn  
opqrstuvwxyz

Fragma; 2003; DType; OTF

abcdefghijkl  
mnopqrstuv  
wxyz

Cultura; 2003; DType; OTF

Ludovicum Vicentinum  
A Facsimile of the 1598 edition, of Antonio Sabodino.  
**THESAURO**  
Album Paleografico e Diplomatico Portoguesas  
**A Book of Scripts**  
Giovane Francesco Denis, Esampiere di più sorta lettere, Roma, 1598  
**Specimens**  
The secret history of letters  
**ALPHABETS** abcdefghijklmnopqrs  
tuvwxyz

Large; 1999; DType / TypeTrust;

abcdefghijk  
lmnopqrstuv  
wxyz

Monox; 1998–2000; DSType;

ABCDEFGHIJK  
LMNOPQRSTUV  
WXYZ

Monox Smallcaps; 1998–2000; DSType;

abcdefghi  
jklmnopqr  
stuvwxyz

Monox Serif; 1998–2000; DSType;

ABCDEFGHI  
JKLMNOPQR  
STUVWXYZ

Monox Serif Smallcaps; 1998–2000; DSType;

Tipos Não Publicados

(—sem imagem—)

Hypergrid; 2002;

(—sem imagem—)

Ception; 2001;

ABCDEFGHIJKLMN	
NOPQRSTUVWXYZ	
abcdefghijklm	The quick brown
nopqrstuvwxyz	fox jumps over
1234567890	a lazy dog

Synuosa; 1999;

	the quick
ABCDEFGHIJKLM	brown fox
NOPQRSTUVWXYZ	jumps over
abcdefghijklm	a lazy dog
nopqrstuvwxyz	

Quadricula; 1997;

(—sem imagem—)

Access; 1997;

abcdefghijklm	abcdefghijklm	the quick
nopqrstuvwxyz	nopqrstuvwxyz	brown fox
abcdefghijklm	abcdefghijklm	jumps over
nopqrstuvwxyz	nopqrstuvwxyz	a lazy dog

Factor; 1997;

ABCDEFGHIJKLM  
NOPQRSTUVWXYZ  
ABCDEFGHIJKLM  
NOPQRSTUVWXYZ  
1234567890

THE QUICK  
BROWN FOX  
JUMPS OVER  
A LAZY DOG

Otite; 1997;

THE QUICK  
BROWN  
FOX JUMP  
S OVER A  
LAZY DOG

Suggestion; 1997;

THE QUICK  
BROWN FOX  
JUMPS OVER A  
LAZY DOG

Decline; 1996;

THE QUICK  
BROWN FOX  
JUMPS  
OVER A  
LAZY DOG

Outside; 1996;

THE QUICK  
BROWN  
FOX JUMP  
S OVER A  
LAZY DOG

Terminal; 1996;

(—sem imagem—)

Trash Paper Type; 1996;

(—sem imagem—)

Perfeita; 1995;

the quick  
brown fox  
jumps over  
a lazy dog

Poesis; 1995;

AbCDEfGhIjKLM  
NOPQRSTUVWXYZ  
AbCDEfGhIjKLM  
NOPQRSTUVWXYZ  
1234567890

Híbrida; 1994;

## Tipos por Encomenda (Custom Type)



Expo Sans; 2015–2016 (Designed and developed in 2015/16, under the creative direction of Miguel Viana of Brandia Central, Expo typeface is a bilingual Arabic and Latin set of fonts created by DSType and 29Letters for Expo 2020 Dubai: “Connecting Minds, Creating the Future”)



Solido Cyrillic; 2013 (In 2013, art director Antonio Martin of Innovation, asked us to use Solido in the redesign of Vesty, the ukrainian newspaper. After the approval of the design, they needed a cyrillic version that keep the impact and strength of the original typeface. For licensing Solido Cyrillic contact DSType Foundry.)



Epigrafica; 2013 (Design for the exclusive use of the Epigraphy Department of the University of Coimbra, Epigrafica is a multi-weight typeface conceived for reproducing all the elements of portuguese epigraphy. The goal was to achieve a typeface that could stand out on academic essays allowing to establish a difference between the subtitles of the photographic reproductions and the main text, usually set in a system typeface.)



Thyrso Lettering; 2012 (Based on the low relief lettering existent on the facade, we developed a faithful digital version, both in terms of design and structure, to be used as the institutional image for the new arts and technology space Fábrica Santo Thyrso. – Logótipo)



Revista Slab; 2012 (We developed Revista Slab exclusively for the magazine of the portuguese weekly newspaper Expresso. Based on our previous released Maga, which is also used in the magazine as the main text typeface, Revista Slab intends to be used in titles and headlines.)



Prumo Condensed; 2012 (From 2011 to 2012 we have designed more than fifty typefaces for the argentinian newspaper La Nacion, but we also design some very exclusive versions like Prumo Condensed, a very delicate and contrast typeface to be used in the weekend supplement pages.)



Ukeadressa; 2011 (Ukeadressa was based on our previous released Velino Poster, part of the Velino family, the font that was chosen by Ukeadressa for the 2011 redesign. We made several changes in order to get the best performance, like the ligature U\_k and s\_s, and the better spacing for the norwegian newspaper.)

An Appetite for  
**Community**  
creative, innovative and professional approach  
**Calgary**  
Our business is about having great ideas  
**London, UK**

**Appetite**



Appetite; 2011 (AppetiteUK approached us in 2010 in order to design a typeface to be used in their own rebranding. They wanted a sans serif typeface inspired in the early grotesque fonts from the late nineteenth century. We decided to start from an interpretation of Akzidenz Grotesk, but we designed a more friendly approach to this kind of neutral fonts. Appetite intends to translate the assumptions set out by the client, such as the roundness and readability in all the media.)



Glosa Title; 2010 (Commissioned by Jornal de Letras – Logótipo JL – “This one of those cases that might look very simple and easy to do, but it is not. The idea of replacing a 25 year logo, designed by João Abel Manta, one of the most famous portuguese illustrators and artists, seemed just very wrong to a lot of people. Our task was to design a very clean version of the old logo, maintaining the proportions and weight of the original while introducing a much more modern character.”)

**Nature Magazine**

*first published on 4 November 1869*

$e(i\theta) = \cos\theta + i\sin\theta$

world's most cited interdisciplinary science journal

**Επιστήμη**

*περιοδικό για την φύση*

**Original Research**

$\sqrt{i} = \sqrt{1/2} + \sqrt{1/2}i$

**Γλῶσσα Μάθη**

**Superconductor -  $\text{La}_2 - \text{Sr}_x\text{CuO}_4$  at the pair**



Glosa Math; 2010 (In 2010, Nature magazine approach us to design a mathematical version of our Glosa typeface. The main goal was to get all the greek characters and mathematical glyphs so they could use them to set the scientific content of the magazine. We developed the entire glyph set for greek and redesigned the math characters for use in equations and formulas. Designed to perfectly fit its text counterpart, in order to gain an identity, rarely observed in such publications.)

**La Voz de Galicia**

the most sold newspaper in Galicia

**A Coruña**

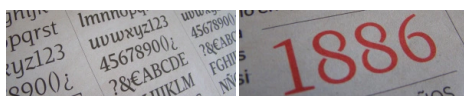
founded in 1882 by Juan Fernández Latorre

**January 4th**

**Periodico de España**

**Xosé Luis Vilela**

**La Voz de Galicia**



Voz; 2010 (The font Voz was designed exclusively for use in the Spanish newspaper La Voz de Galicia, in its latest redesign. We were interested in a font that was able to presented a new dynamic, therefore the letters show very clear asymmetries and sudden cuts, giving strength to the readability and thus underlining its unique design.)

La Voz de Galicia  
Santiago Deza y Cabeirós  
A Coruña  
A Mariña Arousa Carballo  
Pontevedra  
Lemos Ourense Vigo Ferrol



Voz Gotica; 2010 (Along with the font Voz, we were also asked to design the nameplate typeface for the newspaper La Voz de Galicia. Based on the history of the newspaper itself, Voz Gotica is a new take on one of the most exquisite blackletter fonts we've ever seen, very calligraphic yet modular, Voz Gotica contains the basic character set so the newspaper can use it for typing every regional naming.)

**FIFA SOCCER 11**  
**GIORGIO CHIellini**  
*REINVENTS PLAYER AUTHENTICITY*  
**CUSTOMIZATION**  
**WE ARE 11**  
**ELECTRONIC ARTS**

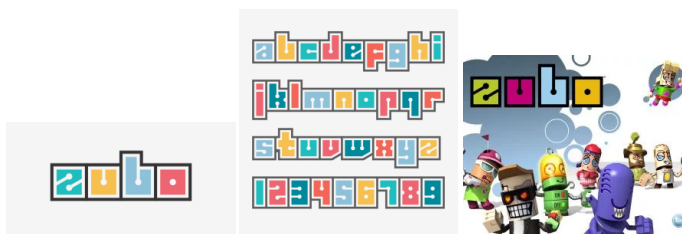
EA Sans Curves; 2009 (In 2009 we were asked to design a new typeface for Fifa Soccer 11, one of the best-selling and highest-rated sports game. The design team provided the number 11 as starting point for the complete font design. The purpose was to develop font that would work as main vehicle for the visual communication of Electronic Arts new game.)

**New York Times Magazine**  
*first photographs ever printed in the newspaper*  
September 6, 1896  
*publishing the writing of well-known contributors*  
*William Safire*  
*Queen Victoria's Diamond Jubilee*  
**Leo Tolstoy**  
*Albert Einstein*

Nyte; 2009 ("For our serif display we chose a font called Esta for its versatility and had the designer (Dino dos Santos) draw several more weights and customize some of the characters. He renamed our version of the font Nyte. Having a versatile serif face is key for us because we cover such a broad range of topics" – Arem Duplessis, Design Director. Designed in 2009 exclusively for The New York Times Magazine Magazine, the font family Nyte includes more than two dozens of fonts, divided into three kinds of styles: Roman, Italic and Display, now expanded with new condensed versions.)

(—sem imagem—)

Glosa Ultra; 2009



Zubo; 2008 (Electronic Arts game Zubo)



STUFF MAGAZINE

TARGETED TOWARDS 18 TO 30-YEAR-OLD MALES

SPORTS CARS

FAMOUS ACTRESSES, SINGERS, MODELS AND

WRESTLING DIVAS

PRODUCT REVIEWS OF GOODS SUCH AS

GADGETS

VIDEO GAMES



Strapff; 2008 (Strapff typeface was designed in 2008 for use in the redesign of Stuff, the magazine of technology and gadgets. Its an All Caps typeface with two versions. Instead of divided in uppercase and lowercase, its divided in regular and stencil. The main purpose of this font was to be used in the dividers of the magazine.)

(—sem imagem—)

Aarnio; 2007 (Commissioned by Vestígio, an internacional reseler of several design pieces from Finnish designer Eero Aarnio. The idea was to connect the typeface with the objects designed by Eero Aarnio: organic, soft and rounded shapes, together in a very retro typeface.)



Conceito; 2007 (Designed to be used as corporate typeface for Conceito Oral – Clínica Mário Rodrigues. The result is an elegant and versatile typeface with curved top serifs, rounded terminals and open shapes in capital 'B', 'P' and 'R'. The main goal was to design a typeface useful, both for text and display. The shapes of certain capitals like 'C' relates to the lowercase shapes of the same glyph, and that was really importante not just to create a uniform nameplate but also in the development of the entire character set with special emphasis in the endings of the 'a', 'e', 'r' and 's'.)

(—sem imagem—)

Rearden; 2007 (According to a company spokesperson "Rearden Media is a leading communications company headquartered in the U.S. Rearden Media develops state-of-the-art communications solutions for their 21st century clients. Viewing communications as art, Rearden Media has commissioned typographer Dino dos Santos of Portugal to produce a proprietary font that conveys readability, openness, and competence, attributes that clearly convey content".)



Estilo Display; 2007 (This typeface was designed for the new Courier Internacional, that uses mostly fonts by DSTYPE. Works great in big sizes, keeping the Art Deco characteristics of Estilo, but removing the rounded terminals. Commissioned by Courier Internacional.) Passou a Estilo Pro.



Tatami; 2006 (Commissioned by Tatami – Looounge + Café – Logótipo)

(—sem imagem—)

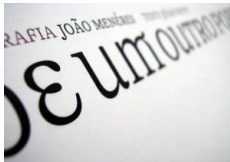
Kontakt; 2004 (Commissioned by Collettiva Design GMBH (Vienna, Austria) for the design of the corporate program of Erste Bank Group in Central Europe. I was asked to design a serif typeface, readable in small sizes with three weights: light, regular and bold, with true italics.)



Arcahome; 2004 (Commissioned by Arcahome – Texteis Lar – Logótipo)



Bons Livros; 2004 (Commissioned by Bons Livros – Editora – Logótipo)



Porto; 2004 (Designed to be used in big sizes, Porto reflects the inconsistencies of the city with the same name. This typeface was used in a photography book named “De um outro Porto” by the portuguese photographer João Menéres for the Bons Livros publishing.)



Cteq; 2004 (Commisined by CTEQ – Estudos Químicos – Logótipo)



Civitas; 2002 (Designed fot the portuguese conference of the internacional exhibition “Civilization of Living – European Domestic Interiors”, that took place in Matosinhos – Portugal. Designed only in caps, with two different heights but with the same width. Commissioned bu ESAD, Matosinhos)

(—sem imagem—)

Indi; 2003 (Commissioned by ESAD, Matosinhos – Logótipo)



Loule; 2003 (Commissioned by Escola Secundária de Loulé – Logótipo)



Pavico; 2003 (Commissioned by Pavico Indústria de Panificação – Logótipo)

Play Up; 2003 (Commissioned by Play Up – Kidswear – Logótipo)



Vega; 2003 (Commissioned by Opostos – Indústria do Mobiliário – Logótipo)



Mike Davis; 2002 (Commissioned by Mike Davis Clothing Company – Logótipo)

(—sem imagem—)

Mike Davis Text; 2002 (Commissioned by Mike Davis Clothing Company)



Opostos; 2002 (Commissioned by Indústria do Mobiliário – Logótipo)

#### **Distribuidoras**

DSType; MyFonts; TypeTrust; FontShop; Veer; Fontworks; Luth; Monotype; Linotype; Fonts.com; ITC; TypeKit; Fontstand

#### **Publicações** (Como primeiro autor)

2015. Santos, D. (2015). *A Letra Portuguesa*. Leça da Palmeira: DSType Foundry.

2014. Santos, D. (2014). *As Artes de Escrever Diversas Sortes de letras*. [catálogo de exposição em iBook] [\[link\]](#)

2014. DSType Foundry (Eds.) (2014). *The history and technique behind Torio*. [iBook] [\[link\]](#)

2011/01/15. Santos, Dino (2011). *Una letra clásica con una nueva dinámica*. Especial Nuevo Diseño. La voz de Galicia [jornal]. 8-9. [\[link\]](#)

2010. DSType Foundry (Eds.) (2010). *DSType Type Specimen: The Editorial Typefaces 2007/2010*. Matosinhos; DSType Foundry

2009. DSType Foundry (Eds.) (2009). *Custom Fonts Specimen*. Matosinhos: DSType Foundry

2009. DSType Foundry (Eds.) (2009). *Velino Type Specimen*. Matosinhos: DSType Foundry

2006. DSType Foundry (Eds.) (2006). *DSType, First Edition Catalogue*. Matosinhos: DSType Foundry

#### **Publicações** (Outras)

2015. Silva, J. (Org.) (2015). *Portugal by Design*. Ano do Design Português 2014/15.

2015. Torio foi selecionada para o 2015 CommArts Typography Annual

2015. Entrevista para o Canal 180. [\[vídeo\]](#)

2015. Morlinghem, S. (2015, oct 20). DSType: Substantial Style. [\[Fontstand\]](#) [\[link\]](#)

2011. Middendorp, J. & TwoPoints.Net. (Eds.). (2011) *Type Navigator – The Independent Foundries Handbook*. Berlin: Gestalten. 68-73

2011/01/17. Cunha, R. (2011) *Dino dos Santos lança nova tipografia*. Papel Digital 4.0 [\[blog\]](#). [\[link\]](#)

2010. Chaccur, M. & Amado, P. (2010) *Os tipos de Além Mar*. *Tupigrafia*, 9 [revista]. 62-69. Brasil [\[link\]](#)

2010. Revolution 99-09 [catálogo]. [\[link\]](#) [\[pdf\]](#)

2009. Miranda, Luís L. (2009) *nh6: o que é isso afinal de fazer uma carreira nas letras?*. Jornal i [jornal]. 13 Novembro [\[link\]](#)

2007/11. Creative Characters: MyFonts [newsletter]. *Dino dos Santos*. Entrevistado por Jan Middendorp. [\[link\]](#)

2007/10. Entrevista com Dino dos Santos por Paulo W.

2007/03. Heitlinger, P. (2007). *A fonte Andrade, de Dino dos Santos*. Cadernos de Tipografia, 1 [revista pdf]. p.9 [\[pdf\]](#)

2007/03. Heitlinger, P. (2007). *Dino dos Santos, typeface designer*. Cadernos de Tipografia, 1 [revista pdf]. p.8 [\[pdf\]](#)

2006/07. ComputerArts [revista]

2006/07/01. Tipograficamente [blog]. *Entrevista # 5 // Dino dos Santos*. Entrevistado por Marconi Lima [\[link\]](#)

2006/02. Creative Review [revista]

2006/02. ComputerArts [revista]

2005/07. ComputerArts [revista]

1998/09. Publish [revista]. Entrevista e trabalho publicado

1998. PAGE n.º.1 [revista]

1995. Creative X'posure – a showcase for new talent [catálogo]

### **Conferências**

2014/11/28. 5ET. Barcelos (Mesa redonda com Rui Abreu, Joana Correia, Dino dos Santos, Tiffany Wardle de Sousa, sobre a temática: Ligatures – Perspectives on becoming a typeface designer, com moderação de Pedro Amado.)

2012/10/05. III Encontro de Tipografia. Porto

2011/08/27. Diatipo DF. *Estes tipos ficam-vos tão bem!*. Brasília. Brasil [\[video\]](#)

2011/05/04. Visuelt. *This type suits you so well!*. Oslo. Noruega [\[link\]](#)

2011/04/14. *Caligrafia a quatro mãos*. ARTEC. IPT (com Pedro Leal) [\[link\]](#)

2011/03/25. Tipografia em Aberto: Rui Abreu, Pedro Leal, Dino dos Santos, Paulo Heitlinger, Vítor Quelhas. 15h30. Auditório. ESAD. Matosinhos

2010/10/09. Get Set Art Festival: *Conferência: Dino dos Santos*. Porto

2010/12/17. Feet – Foro de Edición e tipografía. DStype Foundry: *Deseño de tipos para xornais*. 19h30. Pontevedra. Galiza

2009/11/12. Exportando tipografia portuguesa ao mundo. (com Mário Feliciano). 15h30. Taguspark. Oeiras [\[link\]](#)

2009/05/27. *à conversa com Dino dos Santos*. 14h. Sala 10. EST. IPCA [\[link\]](#)

2008/05/08. OFFF. *Typography Panel*. 12h30. Lisboa

2007/04/26. DGH Typo 07. Copenhaga. Dinamarca

2007/12/02. *A importância da Tipografia*. Coimbra [\[?\]](#)

2006. *Calligraphia portuguesa. From Eighteen to Twenty*. ATypl. Lisboa

2006. *I Encontro Design Multimédia*. ESEC. Coimbra

2006. *Os novos media e o futuro do design de comunicação*. ESAD.CR. Caldas da Rainha

2003. *Abjad, Alefbet, Alfabeto*. Conferências do Mediterrâneo. ESAD. Matosinhos

### **Workshops**

2011. *DNA de A a Z*. DiaTipo DF. Brasília. Brasil [\[video\]](#)

2005. *Redesenhar a história – Desenhar o futuro*. ESAD. Matosinhos — workshop de tipografia digital

2004. *Workshop de Tipografia Digital*. IPC. Coimbra

## Exposições

2014. *As artes de escrever diversas sortes de letras*. Coleção Dino dos Santos. Barcelos

2010. Revolution 99-09. Palácio Quintela. Lisboa

2006. ATypI: Jornadas ATípicas. FBAUL. Lisboa

2006. *Contaminação*. Galeria da Câmara Municipal. Matosinhos

2005. *Contaminação*. Bienal de Cerveira. Vila Nova de Cerveira

1995. *O Fax é a Mensagem*. Icograda Lisboa'95. Porto

## Distinções

2015. Breve selected at Typographica's "Our Favourite Type Faces of 2014"

2015. Breve and Torio featured in @typefacts Best Fonts of 2014

2015. Torio received the "2015 Award of Excellence" from Communication Arts

2014. Dino dos Santos selecionado para membro do Júri do prestigiado TDC2

2012. A fonte Prumo foi premiada na BID'12

2012. Prumo honorable mention in @typefacts Best Fonts of 2012

2008. Ventura was awarded with the Certificate of Excellence in Type Design by the Type Directors Club of New York

2006. A fonte Estilo Script foi escolhida pelo MyFonts como Best Retro Font 2006

2006. A fonte Andrade ganhou o Creative Review Type Design Award, na categoria Revival/Extension Family

2005. A fonte Esta foi considerada Best Serif Font de 2005 pelo MyFonts.com

2005. A fonte Nerva foi incluída nos Notable Releases of 2005 pelo Typographica.com

## Referências Web

MyFonts: [http://new.myfonts.com/person/Dino\\_dos\\_Santos/](http://new.myfonts.com/person/Dino_dos_Santos/)

FontShop: [http://www.fontshop.com/fonts/designer/dino\\_dos\\_santos/](http://www.fontshop.com/fonts/designer/dino_dos_santos/)

Typedia: <http://typedia.com/explore/designer/dino-dos-santos/>

Identifont: <http://www.identifont.com/show?F04>

Tipografos.net: <http://tipografos.net/portugal/dino-dos-santos.html>

Facebook: <https://www.facebook.com/dstype/>

Twitter: [https://twitter.com/dstype\\_foundry](https://twitter.com/dstype_foundry)

Behance: <https://www.behance.net/DSType>

A carregar...

**Deixe uma  
Resposta**

Insira aqui o seu comentário...

# — repositório tipográfico

[Home](#) [Designers](#) [Fontes até 2010](#) [Fontes 2011](#) [Fundições](#)

[Pesquisar](#)

## Hugo d'Alte

[Deixe um comentário](#)

[Editar](#)

### Nome

Hugo d'Alte (Hugo Alexandre Cavalheiro d'Alte )

### Biografia

Hugo d'Alte nasceu no Porto, em 1975. Atualmente vive e trabalha em Helsínquia, Finlândia. Licenciou-se em Design de Comunicação pela Escola Superior de Arte e Design de Matosinhos (ESAD), em 1998.

Iniciou-se, profissionalmente, no estúdio DROP, do seu ex-professor João Faria. O seu interesse pela tipografia fê-lo rumar à Holanda onde, em 2002, concluiu o mestrado em TypeJMedia na Academia Real de Belas Artes, em Haia (KABK).



Colaborou com vários estúdios de design de comunicação para além da DROP, em Portugal, como os Underware na Holanda; a Actar Publishers e Estudio Rosa Lázaro, em Espanha; a TBWA, Hasan & Partners, Sek & Grey / Sek Design, HGL, na Finlândia. Ocasionalmente trabalhou também como designer em regime freelancer. Atualmente é diretor de arte na Wonder Group / Wonder Design.

Como designer de tipos tem colaborado, desde 1995, com Chester Jenkins da Village Type & Design, em Nova Iorque, EUA, por onde distribui comercialmente o seu tipo *Kaas*. Tem desenvolvido tipos por encomenda para instituições, marcas e eventos como a Fiskars Homeware, Centro Português de Design, Kalevala Koru, OVVN, Orquestra de Jazz de Matosinhos ou o Centenário da República.

O seu trabalho tem sido destacado em publicações como a IDPURE, Slanted, Tupigrafia, PAGE, Print magazine, Tokyo TDC, entre outras, e exposições europeias e americanas. Tem participado em workshops e conferências sobre tipografia, quer nacionalmente, quer internacionalmente, como na ATypl, Helsínquia, em 2005.

O seu tipo *Rolland* foi selecionado, em 2009, para publicação no anuário do Tokyo Type Directors Club e o *Kaas* recebeu, em 2005, o prémio de prata Vuoden Huiput atribuído pela Grafia (Prémios finlandeses de Design Gráfico e Publicidade).

### Website

<http://www.hugoalte.com>

<http://cargocollective.com/hugoalte>

### Tipos Publicados



Kaas; 2000–2005; Village (2005); OTF

### Tipos Não Publicados



Rolland; 2005; OTF

## Arquivos

[Maio 2011](#)

## Categorias

[Uncategorized](#)

## Metadados

[Administração do Site](#)  
[Terminar sessão](#)  
[RSS dos artigos](#)  
[Feed RSS dos comentários.](#)  
[WordPress.com](#)



**Kampens Serif**—such ones at least as direct the manufacture and sale of household wares—have been obliged to do that thing that turns the heads of captains grey, namely: to change the tactical scheme in the heat of battle. In the last ten years a curious change has swept across the fancy of the buying public. The people who buy—that is to say, the women of the country—suddenly think they want art mixed in their purchases. A kitchen range cannot any longer be sold merely as a kitchen range. It has to be offered as a kitchen range plus.

**Kitchen Sings**  
AMERICAN CAPTAINS of industry — such ones at least as direct the manufacture and sale of household wares — have been obliged to do that thing that turns the heads of captains *gay*, namely: to change the social scheme in the heat of battle. In the last ten years a curious change has swept across the fancy of the buying public. The people who buy — that is to say, the women of the country — suddenly think they want art mixed in their purchases. A kitchen range cannot any longer be sold merely as a kitchen range.

Kampen Ramen  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz ääçëö  
 1234567890 [(?!?;)] \*

European Latin:  
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz āđċēō  
ı234567890 [(ıŋʔı)] \*

ABCDEF GHIJ KLMNOP QRSTUV WXYZ  
ABCDEF GHIJ KLMNOP QRSTUV WXYZ ä å ç è ö  
1234567890 [(t?z)] \*

Kampen Sans  
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz ãäåêö  
1234567890 [(1?z)] \*

Kampen Sans Italic  
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz ä å ç è é  
1234567890 [(!?@)] \*

NON-ISO 8859-1 CHARACTERS  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ ÄÅËÖ  
 1234567890 [(?!)] \*

Kampen; 2000–2007



Panda Regular  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz ä å ç è  
 1234567890 [[€?¿]] \*

**Panda Bold**  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz ääçê  
 1234567890 [(6!?) \*

**Panda Screen**  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz ãçèé  
 1234567890 [(€17€)] \*

Panda Screens  
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
1234567890

Panda Sans; 2004

**Sisu**

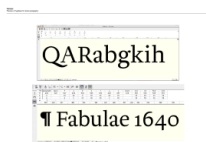
**Sisu is a Finnish term loosely translated into English as strength of will, determination, perseverance, and acting rationally in the face of adversity.**

However, the word is widely considered to lack a proper translation into any other language.

**Sisu has been described as being integral to understanding Finnish culture.**

Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg  
Hh Ii Jj Kk Ll Mm Nn  
Oo Pp Qq Rr Ss Tt Uu  
Vv Ww Xx Yy Zz

Sisu; 2001–2007



Fabulae; 2005–2007

Kiosk  
Rounded,  
friendly and  
legible.

Lippujen maksuvälineinä käyvät käteisen lisäksi pankkikortit, Visa Electron, Visa, Eurocard Mastercard ja OK. Lippupalvelun toimitusmaksu on **1,50 euro**. Mikäli liput on varattu.

Kiosk Regular - Numerals Black

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz ääçñb\*

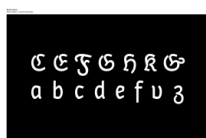
01234567890 € 01234567890

American captains of industry — such ones at least as direct the manufacture and sale of household wares — have been obliged to do that thing that turns the heads of captains grey, namely: to change the tactical scheme in the heat of battle... In the last ten years a curious change has swept across the fancy of the buying public. The people who buy—that is to say, the women of the country — suddenly think they want art mixed in their purchases. A kitchen range cannot any longer be sold merely as a kitchen range. It has to be offered as a kitchen range plus.

Kiosk; 2007



Lutecia; 2006



Broken Sans; 2002

### Tipos por Encomenda (Custom Type)



Fiskars; 2011 (a custom typeface family for Finnish company – Fiskars Homeware)



República ; 2010 (Custom typeface commissioned by Ferrand, Bicker & Associados (based in Coimbra, Portugal) for the visual identity of the Portuguese Republic centennial commemorations (1910-2010). Logo and applications designed by FBA)



CPD Sans; 2009–2010 (corporate font for Centro Português de Design)



CPD Serif; 2009–2010 (corporate font for Centro Português de Design)



Kalevala; 2009 (a custom sans type family for Finnish jewelry brand Kalevala Koru)



Flexibility; 2009 (Custom typeface commissioned by the portuguese design studio R2 for the identity of an exhibition that took place in Torino (Italy) in 2008 (World Design Capital 2008).)



OVN Sans; 2009 (Identity, custom lettering for fashion collective/ shop based in Helsinki.)



Orquestra de Jazz de Matosinhos

Orquestra Black  
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
012345678

Orquestra Light  
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

Orquestra; 2005 (a custom typeface family for Orquestra de Jazz de Matosinhos)

## Distribuidoras

Village

## Publicações (Como primeiro autor)

—

## Publicações (Outras)

2012. Republica publicada na IDPURE [revista]. Switzerland: IDPURE éditions. 18-19

2011. Middendorp, J. & TwoPoints.Net. (Eds.). (2011) *Type Navigator – The Independent Foundries Handbook*. Berlin: Gestalten. 292-293

2010. Kaas publicada na Slanted #10 [revista] – *Heavy Metal. Lovers*. Spring

2010. Germany: MAGMA Brand Design. 46-47

2010. Chaccur, M. & Amado, P. (2010) *Os tipos de Além Mar*. Tupigrafia, 9 [revista]. 62-69. Brasil [\[link\]](#)

2010/03/03. Cultura Activa [blog]. *Hugo d’Alte*. Entrevistado por João Miguel Fernandes. [\[link\]](#)

2009. Tokyo TDC. (2009) *Tokyo TDC, Vol.20 – The Best in International Typography & Design*. Tokyo: AZUR Corporation.

2006. *Print magazine: European Design Annual*. May/June 2006. Print Magazine [revista]. USA: F&W Publications. 106

2006/01/12. Tipograficamente [blog]. *Entrevista com Hugo d’Alte*. Entrevistado por Marconi Lima (?) [\[link\]](#)

2006/01. “175×120” (catálogo) in Silo, espaço cultural. Curated by Andrew Howard and sponsored by the Museum of Contemporary Art of Serralves. Oporto

2005. *Vuoden Huiput awards book 2005*. Helsinki: Grafia – The Finnish Association of Graphic Design.

2004. Middendorp, J. (2004) *Dutch Type*. Rotterdam:010 Publishers (with Underware)

2003. Mosquito [Kampen] publicada no catálogo de trabalhos de fim de curso KABK. Den Haag: KABK.

2003. *PAGE magazine* [revista alemã]. Underware Type studio. Outubro

2001. *Het Primaat van de Pen – Een workshop letterontwerpen met Gerrit Noordzij*. Den Haag: KABK.

2000/05. *PAGE magazine* [revista portuguesa]

1996-97. *KISPO* [fanzine portuguesa produzida pelo departamento de design na ESAD]

## Conferências

2009/03/27. *Arqueologia Tipográfica*. 15h. ESAD [\[link\]](#)

2005/09/18. *On the edge of legibility*. Room 3. 09h30. ATypl: Helsinki [\[link\]](#)

## Workshops

2009. *Arqueologia Tipográfica*. Workshop integrado no Mestrado em Tipografia – ESAD

## Exposições

2015. *Desejo, Tensão, Transição. Percursos do Design Português*. Exd’15. Galeria Municipal de Matosinhos (Rui Abreu foi co-curador)

2010. II Bienal Ibero-Americana de Design. Madrid

2008. Hidden in Plain View was conceived and curated by Danielle Pender and Beth Rowson as part of Design Event 08. Design Event is an annual festival in the North East providing the public with an opportunity to see cutting edge work by regional, national and international design talent. The Exhibition took place at Vane gallery in October 2008. Newcastle

2006. Vuoden Huiput 2005, exhibition of the awarded works at the 2006 edition of the Finnish Design and Advertising prizes at the Design Forum, Helsinki in the Summer 2006

2006. Fonte Kaas. Design Forum – Helsinki

2006. Collective exhibition “175×120” in Silo, espaço cultural. Curated by Andrew Howard and sponsored by the Museum of Contemporary Art of Serralves. Oporto, January

2005. Collective t-shirt exhibition “See Me” at TAIK, The University of Art and Design – Helsinki

2005. Kaas at the exhibition “Local Souvenirs from Northern Cities” at the Design Museum in Helsinki

2005. Poster commissioned by Experimentadesign and the Portuguese Ministry of Foreign Affairs for an exhibition curated by Frederico Duarte. Voyager is a touring display of portuguese creativity. In 2005 it travelled to Strasbourg (France), Prague (Czech Republic) and Funchal (Madeira, Portugal)

2001. Collective exhibition during the ATYPI (Association Typographique Internationale) conference in Copenhagen, September

2001. Collective exhibition “Gerrit Noordzij, Ontwerper & Docent” at the Royal Academy of Fine and Applied Arts, The Hague

1999. Collective exhibition “Analógico vs Digital” at the Faculdade de Belas Artes, Lisbon

### **Distinções**

2009. Rolland was selected for the Tokyo Type Directors Club annual publication ‘Tokyo TDC, Vol.20’, to be published in January 2010 (international edition)

2005. Kaas wins the silver award at Vuoden Huiput 2005 (the Finnish Advertising and Graphic Design Awards by Grafia)

2001–2002. Scholarship from the Calouste Gulbenkian Foundation – Lisbon

### **Referências Web**

Village: <http://vllg.com/Incubator/Kaas#panel=usage-poster-about>

Typedia: <http://typedia.com/explore/designer/hugo-dalte/>

Identifont: <http://www.identifont.com/find?name=Hugo+d'Alte&q=Go>

Tipografos.net: <http://tipografos.net/portugal/hugo-dalte.html>

Behance: —

Facebook: <https://www.facebook.com/hugo.dalte>

Twitter: —

Flickr: —

Pinterest: —

★ Gosto

Be the first to like this.

**Deixe uma  
Resposta**

Insira aqui o seu comentário...

# — repositório tipográfico

[Home](#) [Designers](#) [Fontes até 2010](#) [Fontes 2011](#) [Fundições](#)

[Pesquisar](#)

## Jorge dos Reis

[Deixe um comentário](#)

[Editar](#)

### Nome

Jorge dos Reis (Jorge Manuel dos Reis Tavares Duarte)

### Biografia

Jorge dos Reis nasceu em Unhais da Serra, 1971.

Foi aprendiz tipógrafo com um primeiro-oficial de tipografia da Imprensa Nacional numa antiga oficina tipográfica do Cais do Sodré em Lisboa. Estudou com Alan Kitching (Typography Workshop, Londres 1996, com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian), Mike Oakes (Letterpress Studio, Norwich School of Art & Design, 1995), António Wagner, Paulo Brandão, Jorge Peixinho (Canto e Composição no Conservatório Nacional de Lisboa), Alberto Tallone (tipografia e edição, Turim), Gil Teixeira Lopes (Gravura, FBAUL), António Firmino da Costa (Sociologia da Comunicação, ISCTE). Trabalhou com Robin Fior (Design, Lisboa) e Américo Rodrigues (Poesia Sonora, Guarda).

Doutorado em Belas-Artes, Design pela Universidade Clássica de Lisboa, 2009. Master Philosophy in Communication, Art & Design pelo Royal College of Art, Londres. Mestre em Sociologia da Comunicação, ISCTE (Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa). Licenciado em Design na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Frequentou a Escola de Artes Visuais António Arroio.

Foi docente na Escola Superior de Tecnologia e Artes Gráficas do Instituto Politécnico de Tomar, no IADE – Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing, na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco, na ESTAL – Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa, no ISCTE – Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, na Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual.

Foi Professor Adjunto convidado no Mestrado de Tecnologias Editoriais do Instituto Politécnico de Tomar. Foi professor convidado em várias escolas europeias.

Actualmente é professor auxiliar, no curso de Design de Comunicação, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Investiga e tem publicado na área da tipografia. Expõe desenho, vídeo e faz performance na área da language art.

### Website

—

### Tipos Publicados

—

### Tipos Não Publicados



ENIM; 2015



## Arquivos

[Maio 2011](#)

## Categorias

[Uncategorized](#)

## Metadados

[Administração do Site](#)  
[Terminar sessão](#)  
[RSS dos artigos](#)  
[Feed RSS dos comentários.](#)  
[WordPress.com](#)

Joaquim Agostinho; 2015

(–sem imagem–)

Partitur; 2014

**PASTA CATRINETA**

Quadratura; 2005 (research – estúdio estuda)

das mantas  
de minde

Manta; 2004 (research – estúdio estuda)

ESCOLA SUPERIOR  
DE ARTES APLICADAS

Politécnica; 2002

BACO

Desassossego; 2000 (research – estúdio estuda)

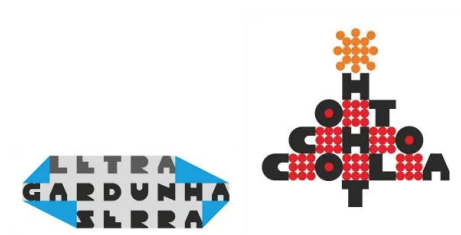
01234  
56789

Numeralis; 1996 (research – estúdio estuda)

**Tipos por Encomenda** (Custom Type)



Mocho; 2016 (ESTAL – Escola Superior de Tecnologia e Artes de Lisboa)

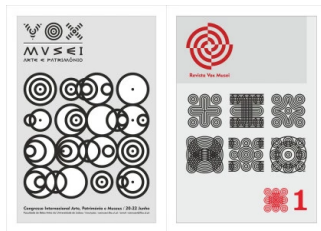


Gardunha; 2015 (Caderno de Campo da Serra da Gardunha – A Moagem, Fundão)





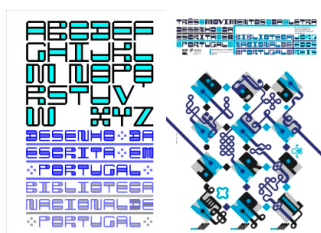
Alandroal; 2014 (para a Câmara Municipal do Alandroal)



Vox; 2013 (para Vox Musei, Congresso Internacional de Arte, Património e Museus)



Charters; 2013 (para o Doutoramento Honoris Causa do Escultor João Charters de Almeida)



Cenáculo; 2012 (para a exposição Três Movimentos da Letra. Biblioteca Nacional de Portugal)



Cieba; 2011 (Centro de Investigação e estudos em Belas-Artes)



Macau; 2010 (para a FBAUL: Congresso Face to Face)



Lumsden; 2009 (para o Scottish Sculpture Workshop, Lumsden Aberdeenshire)



Athens; 2009 (para Ateneu Comercial de Lisboa)



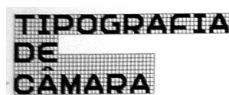
Montanhês; 2008 (para o jornal Terras da Beira – Guarda)



Artéria; 2006 (Aorta Tocante, Bosq-íman:os Records)



Linha-de-alem-tejo; 2005 (para Festival de Performance: Escrita na Paisagem)



Chiado; 2004 (Gráfica Municipal de Lisboa)



Com-vogal-soante; 2004 (Guarda-livros, Antologia de Escritores da Guarda)

## kensington gore

Kesington Gore; 2003 (para Speechant, RCA)



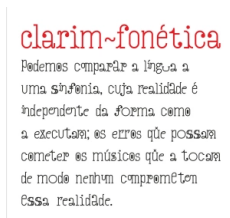
Pele; 2003 (para o Museu da Pele e dos Curtumes de Alcanena)



Tintinho; 2002–03 (para a Câmara Municipal da Guarda. For the Guarda town hall)



Simplissima Beirã; 2001 (para o Jornal de Notícias da Covilhã. For the Covilha newspaper)



Clarim fonética; 2001 (Escola Secundária de Gil Vicente e Escola Secundária Eça de Queirós)



Clarim text; 2001 (Escola Secundária de Gil Vicente e Escola Secundária Eça de Queirós)



Via Estreita; 1997 (para o museu Nacional Ferroviário. For the National Railway Museum)



Norwich; 1996 (para a Norwich School of Art & Design)

#### Distribuidoras

—

#### Publicações (Como primeiro autor)

2013. *Da Epigrafia à Caligrafia, da Tipografia à Poesia*; Centro Cultural Raiano. Idanha-a-Nova. ESART-IPCB

2012. *O Desenho da Escrita em Portugal*; Biblioteca Nacional de Portugal

2011. *6 Alfabetos Para Paul Klee*. Universidade de Aveiro

2011. *Libro Panóptico*. Cevmo – Salamanca. Morille

2010/11/30. *A letra enquanto objecto de estudo*. Convergências [revista online]. n.6. [link]

2010. *Livros de Provas*. FBAUL. Lisboa

2010. *Tipograma Topograma*. TMA. Almada

2010. *Salette Tavares, Missionária do Alfabeto. Poesia Tipográfica*. Estudio I [revista]. 217-225 [pdf]

2009. *Escrevo Risco* (com Américo Rodrigues e Carlos Fernandes). Luzlinar

2008/12/17. *Classificação estilística: na senda de um paradigma tipográfico*. Convergências [revista online]. n.2. [link]

2006. *Uma Caligrafia Insular*. Museu de Angra de Heroísmo

2005. *Visible Speech, Entrevista a Cinco Performers*. TMG. Guarda

2005. *Codex, Palavra e Simulacro*. Diferença Comunicação

2004. *Trânsito Local Trânsito Vocal* (livro e disco compacto com Américo Rodrigues). Luzlinar

2004. *Uma Terra Uma Letra*. Câmara Municipal da Guarda

2004. *Terra Beirã, Terra Tipografada*. Câmara Municipal da Guarda

2003. *O Bilingue Tipográfico de Macau*. Centro Científico e Cultural de Macau

2003. *O Cultivo das Letras*; E P U L / C M L / U L

2003. *Depois de Gutenberg*. Instituto Politécnico de Castelo Branco

2001. *Das Letras que Moram nas Palavras*. Biblioteca Nacional

2000. *A Escrita das Escritas*. Editora Estar / Museu das Comunicações (co-autor)

#### Publicações (Outras)

2000/05. Moore-Matos, M. (2000). *Moderato Cantabile: As árias Tipográficas de Jorge dos Reis* [entrevista]. PAGE n°. 15

#### Conferências

2016. *Erro ortográfico esplendor tipográfico – as práticas artistas e projectuais na utilização errónea do alfabeto enquanto instrumento performativo*. Designa. UBI

2015. Designa. UBI

2013. *Tipografia no Design Editorial* – Comunicação apresentada no evento esTalk-design. FNAC Vasco da Gama. 7 de Fevereiro (organização ESTAL). [vídeo]

2013. *Projectos Invertidos em Investigação em Arte e Design – Um Quadro Conceptual* – Comunicação apresentada no IADE – Instituto de Arte Visuais, Design e Marketing – Mestrado em Design e Cultura Visual. 25 de Janeiro.

2012. *Sobre o Design Expográfico* – Comunicação apresentada na Casa Museu / Casa grande Simplicio Dias; no âmbito do restauro e inauguração do sobrado. Parnaíba, Piauí; 27 de Agosto.

2012. *Drawing Drawings* – Comunicação apresentada ao 3º Congresso Internacional de História e Património Cultural “Património, Sociedade e Museus” – Seminário “Novas Inserções em Áreas protegidas” – 20 a 23 de Agosto; Complexo Cultural Porto das Barcas, Centro Histórico de Parnaíba, Piauí, Brasil. 23 de Agosto.

2012. *Quatro projectos de tipografia experimental – do grafismo de oralidade performativa à poesia tipográfica concretista* – aula conferência: sala Newton Lopes CCHL/UFPI, Centro de Ciências Humanas e de Letras – Universidade Federal do Piauí. Teresina, 30 de Agosto.

2012. *Três Sonhos em Forma de Triângulo, Três Subidas às Árvores, Três Troncos Doze Ramos Uma Copa* – Comunicação apresentada ao Congresso UDesign’12, Primeiro Encontro Nacional de Doutoramentos em Design. 14 de Julho. Universidade de Aveiro.

2012. *Cantar – Falar – Tipografar, a convergência entre a música e o design* – Comunicação apresentada nos Encontros Plural Design no Instituto Superior Manuel Teixeira Gomes – Universidade Lusófona, Portimão. 8 de Junho.

2012. *Três Troncos, Doze Ramos, Uma Copa* – Comunicação apresentada na Biblioteca Nacional de Portugal a propósito do lançamento dos livros incluídos em Três Movimentos da Letra – O Desenho da Escrita em Portugal, Jorge dos Reis, Biblioteca Nacional de Portugal. 13 de Abril.

2012. *Letras Vazadas* – Comunicação apresentada no lançamento da revista Cine Qua Non – Bilingual Arts Magazine. 15 de Março. 18h. Livraria Pó dos Livros. Lisboa.

2012. *Master and Servant – O Aprendiz de Composição Tipográfica da Imprensa Nacional* – Comunicação apresentada nos Encontros Ensino Artístico. Conversas com Memória no dia 2 de Março às 18h.

2012. *Clarim Fonética: Uma nova ferramenta pedagógica na sala de aula, uma fonte tipográfica, um alfabeto fonético, uma estratégia visual* – Comunicação apresentada ao Congresso Évora Design in Context – da Metodologia aos Resultados – Universidade de Aveiro, Centro de História de Arte e Investigação Artística. 27 de Janeiro. Auditório do Colégio Mateus d’Aranda.

2011. *Sebastião Rodrigues na Beira Interior Cosmopolita e Victor Palla na Grande Metrópole Provinciana (dois percursos gráficos complementares e contraditórios)* – Comunicação apresentada ao congresso DESIGNA2011, International Design Conference. Universidade da Beira Interior, 25 de Novembro.

2011. *Notação Tipográfica* – Comunicação apresentada no ciclo de conferencias Identidades Design do Mestrado em Design da Universidade de Aveiro, 17 de Novembro, 15h, DeCA – Departamento de Comunicação e Artes.

2011. *Grafismo e Design nas Placas de Xisto Portuguesas* – Comunicação apresentada ao XVI Congresso de Sociedade de Arqueologia Brasileira (SAB) + XVI Congresso Union Internacional des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques (UISPP) 4 – 10 de Setembro 2011. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. Universidade Federal de Santa Catarina (sexta-feira, 9 de Setembro).

2011. *Arte Rupestre & Arte Contemporânea* – Comunicação apresentada ao XVI Congresso de Sociedade de Arqueologia Brasileira (SAB) + XVI Congresso Union Internacional des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques (UISPP) 4 – 10 de Setembro 2011. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. Universidade Federal de Santa Catarina (Sábado, 10 de Setembro)

2011. *Reserach in Art and Design: Uma porta de Entrada e Uma Porta de Saída* – comunicação apresentada no Ciclo de Conferências Investigação em Arte e Design Fendas no Método e na Criação – Auditório Lagoa Henriques, 27 de Maio.

2011. *Lumsden Typeface and Way Finding System* – World Graphics Day – Cine Teatro Constantino Nery Matosinhos, 27 de Abril. Câmara Municipal de Matosinhos e ESAD – Escola Superior de Arte e Design de Matosinhos.

2010. *Dos Velhos Media aos Novos Media: Contributo Pedagógico da Tipografia de Caracteres Móveis para o Estudo e Compreensão do Hipertexto na Plataforma Educativa do Design Gráfico* –

comunicação apresentada no II Encontro BID de Formação de Design – II Bienal Iberoamericana de Design, Central de Diseño Di-Mad, Matadero de Madrid. 24 de Novembro.

2010. *A Textualidade Tipográfica Enquanto Artefacto Privilegiado da Popular Culture e Dispositivo de Imersão Social – O Uso do Stencil na Obra de Robert Indiana, Christopher Wool e Glenn Ligon* – comunicação apresentada no Congresso Arte e Sociedade (V Ciclo de Conferências). Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes | Centro de Ciências da Arte e do Património – Francisco de Holanda, 10 de Novembro.

2010. *Salette Tavares* – comunicação apresentada no Congresso Internacional CSO'2010 Criadores Sobre Outras Obras – Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 27 de Março.

2010. *Um Programa Curricular Para Uma disciplina Pós-graduada de Tipografia – a Importância Pedagógica dos Caracteres Móveis* – comunicação apresentada no programa de Conferências O Ensino da Tipografia – Escola Superior de Artes e Design, Caldas da Rainha, Instituto Politécnico de Leiria. 28 de Maio.

2010. *A Tipografia e Suas Geografias* – comunicação apresentada no Fórum ESART – Instituto Politécnico de Castelo Branco, Escola Superior de Artes Aplicadas. 23 de Fevereiro.

2009. *Helvetica, Ascética e Assertiva – O crepúsculo da Tipografia* Comunicação apresentada ao Congresso E-Design, Ensino do Design, Visões Para o Ensino na Europa nos Novos Contextos Ambientais e Económicos. Culturgest, 6 de Novembro, 2009, Centro Português de Design.

2006. *A Letra das Receitas e as Receitas da Letra* – comunicação apresentada no evento Escrita na Paisagem – Festival de Performance e Artes da Terra – Évora, 16 de Julho.

2005. *Produção em Tipografia* no âmbito das conferências Produção em Design de Comunicação. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. 5 de Maio.

2005. *A Nostalgia como Avant-Garde* no ARTEC – Simpósio de Arte e Tecnologia, Instituto Politécnico de Tomar. Maio.

2005. *Tipograma e Topograma: o Poema Como Objecto Gráfico*, comunicação apresentada Teatro Académico de Gil Vicente e organizada pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. 29 de Janeiro.

2003. *A iliteracia tipográfica provocada: O mediador gráfico enquanto produtor de um espaço textual transformado em leitura catástrofe*, ao Congresso User Design, organizado pelo Centro Português de Design e realizado na Centro de Congressos de Lisboa.

2001. *Uma viagem ao interior do Alfabeto*, no âmbito das jornadas de design da Escola Superior de Tecnologia, Gestão, Arte e Design das Caldas da Rainha – Instituto Politécnico de Leiria.

2001. *Letras de giz em caderno de ardósia*, no 1º Encontro de Pesquisadores Investigadores Luso Brasileiros em design, realizado na Universidade de Aveiro. 9 de Abril.

2001. *Tipografia: uma fissura do passado num presente onde as letras habitam na escrita, na oralidade e na literacia do quotidiano* ao Seminário: Design Escultor no Tempo realizado Superior de Tecnologia, Gestão, Arte e Design das Caldas da Rainha – Instituto Politécnico de Leiria.

2001. *Letras de giz em caderno de ardósia*, no 1º Encontro de Pesquisadores Investigadores Luso Brasileiros em design, realizado na Universidade de Aveiro. 9 de Abril.

2001. *Tipografia: uma fissura do passado num presente onde as letras habitam na escrita, na oralidade e na literacia do quotidiano* ao Seminário: Design Escultor no Tempo realizado no Instituto Politécnico de Portalegre, Escola Superior de Tecnologia e Gestão. 4 e 5 de Abril.

1999. *Da Bauhaus a Cassandre* nas X Jornadas do Curso Superior de Design – IADE (Instituto de Artes Visuais Design e Marketing). 5 de Maio.

1999. *Grafismo Sociedade e Literacia* no Seminário de Formação do Curso de Animadores de Desenvolvimento Local. Instituto Português da Juventude, Praxis XXI. 27 de Fevereiro.

1997. *Definição de um roteiro cultural para a Covilhã* realizado no Orfeão da Covilhã nas Segundas Jornadas Para a Defesa e Divulgação do Património Cultural da Covilhã.

1996. *Um projecto de musealização para a Covilhã* nas Primeiras Jornadas Para a Defesa e Divulgação do Património Cultural do Concelho da Covilhã. 27 de Abril.

1998. *O carácter dos caracteres tipográficos* no Seminário A imagem da escrita realizado no Ar.Co (Centro de Arte e Comunicação Visual).

## **Workshops**

2012. *Letterpress Workshop*, 5 e 6 Outubro 2012, Escola Secundária Soares dos Reis, Oficina de Tipografia. No âmbito do III Encontro Nacional de Tipografia, Biblioteca Municipal Almeida Garrett, Porto; 5 a 6 de Outubro (Departamento de Artes da Imagem, Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo – Instituto Politécnico do Porto, ID+).



2012. *Performing Calligraphy* – Aula Aberta de Caligrafia. Três Terças-feiras: 22 e 29 de Maio & 5 de Junho, 2012. Práticas Tipográficas 2011-2012. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

2012. *Tipografia, Language Art e Adequação Gráfica* – Universidade da Beira Interior, aos alunos da licenciatura em Design Multimédia. 5 a 7 de Janeiro de 2012

2012. *Caligrafia e Tipografia, A Prática do Desenho da Escrita*. Curso do Verão da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (Belas-Artes Escola de Verão)

1996–2001 *Workshop de Tipografia com Caracteres Móveis*. (semestralmente) Ar.Co

## Exposições

2016. *Fragas Falantes. Speaking Stones. Vinte Anos, Vinte Tipos de Letra (1996–2016)*. Designa. Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior. 24 de novembro a 30 de dezembro, 2016

2015. *Território Tempo* (instalação). Escrita na Paisagem. Alentejo. Castelo de Montemor-o-Novo. 17 abril a 30 de maio, 2015.

2015. *O poeta no mundo... da minha terra*. Biblioteca Municipal Eduardo Lourenço, Guarda.

2013. *Da Epigrafia à Caligrafia, da Tipografia à Poesia*. Centro Cultural Raiano. Idanha-a-Nova. 28 de Setembro a 25 de Outubro, 2013 [\[link\]](#)

2013. *Divagações*. Galeria do Museu da Carris. Curadoria António Pedro Mendes. Organização Galeria Caroline Pagés. 26 de Janeiro a 30 de Março de 2013 (coletiva)

2013. *Colectiva 30x30*. Galeria Diferença. 16 de Novembro de 2012 a 12 de Janeiro de 2013 (coletiva)

2012. *As Pedras Quando Lavradas – Desenhos Exploratórios e Análise de Território no Interior do Parque Natural da Serra da Estrela* – Complexo Cultural Porto das Barcas, Centro Histórico de Parnaíba, Piauí, Brasil. 20 a 23 de Agosto, 2012.

2012. *Três Movimentos da Letra – O Desenho da Escrita em Portugal*. Biblioteca Nacional de Portugal. 13 de Abril a 31 de Junho de 2012.

2012. *Collecting Collections and Concepts. Uma Viagem Iconoclasta por Coleções de Coisas em Forma de Assim*. Curadoria Paulo Mendes. 10 de Março – 20 de Maio 2012. Guimarães. Fábrica da Asa Guimarães Portugal. Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura (coletiva)

2011. *Seis Alfabetos para Paul Klee. 6x26=156 desenhos – grafite sobre papel*. Museu da Cidade de Aveiro [\[link\]](#)

2011. *Panóptico de Vocales y Consonantes*, CEVMO Morille – Salamanca

2011. *O Leitor Compulsivo de Alfabetos*, (performance) Galeria Diferença, Lisboa

2011. *BID10 – Bienal Ibero-americana de Diseño*. Museo Castagnino/Museo de Arte de Contemporáneo (macro) de la ciudad de Rosario (Argentina). 12 a 31 de Agosto 2011 (coletiva)

2011. *BID10 – Bienal Ibero-americana de Diseño*. Asociación Andaluza de Diseñadores, Estación Diseño. 17 Junio – Noviembre 2011. Granada, Andalucía (coletiva)

2011. *Obras de artistas plásticos solidários com a luta do TMA*, 12 de Março de 2011 – 17 de Abril de 2011, Galeria do Teatro Municipal de Almada (coletiva)

2011. *Livros de Artista*, 17 de Novembro de 2010 – 5 de Fevereiro de 2011, Galeria Diferença, Lisboa (coletiva)

2011. *BID10 – Bienal Ibero-Americana de Design*. Associação de Designers de Madrid, Fundação Design Madrid (DIMAD). 22 Novembro de 2010 a 31 de Janeiro de 2011, Central de Design do Matadero Madrid (coletiva)

2010. *Letras de Chumbo Sobre Papel de Algodão*, Galeria da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

2010. *Páginas à Procura de Uma Lombada, Homens à Procura de Uma Morada*. Teatro Municipal da Guarda

2010. *Vale do Mondego*, (56 aguadas sobre papel encerado) Galeria A Parede (CCTMG) Guarda

2009. *Communication Art & Design Show 2009*, Royal College of Art gallery, Junho 2009 (coletiva)

2008. *Arte Contemporânea Últimas Aquisições*. 11 de Outubro a 30 de Novembro 2008. Galeria do Museu de Angra do Heroísmo. (coletiva)

2008. *Show RCA 2008, Royal College of Art 2008 – Four exhibitions of Contemporary work by new artists and designers*. Royal College of Art gallery, Junho 2008. (coletiva)

2007. *Por Dentro da Tua Cabeça Por Dentro do Seu Carro*. Teatro Municipal da Guarda
2006. *Uma Caligrafia Insular*. Galeria do Museu de Angra do Heroísmo. Terceira. Açores
2006. *Push Me Pull Me*. [instalação] ATypl. Lisboa
2006. *ATypl: Jornadas Atypicas*. FBAUL. Lisboa (coletiva)
2006. *Território Tempo*. Castelo de Montemor-o-Novo. Espaço do Tempo Rui Horta [link]
2005. *Imagens Projectadas # Instalações*. Novembro, 2005. Casa dos Dias da Água, produção Granular. Partitura Tipográfica (Instalação) (coletiva)
2005. *[P] Portugal 1990–2005*. Estação do Rossio. (coletiva)
2005. *As Células da Escrita e a Textura do Texto*. Livraria Fonte de Letras. Montemor-o-Novo
2005. *Triplo Movimento Fonético*, (performance) Galeria Diferença, Liboa
2005. *Codex – Palavras e Simulacro*. Galeria Diferença. Lisboa
2004. *[P] Portugal / Portogallo 1990/2004*. Triennale di Milano. Palazzo dell'Arte (coletiva)
2004. *Meeting Points / Pontos de Encontro*. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian (coletiva)
2004. *Notation, Intonation and Tone*, (performance) Royal College of Art, Londres
2003. *Terra Beirã, Terra Tipografada*. Paço da Cultura da Guarda
2003. *A letra Instável*. Centro Científico e Cultural de Macau
2002. *Depois de Gutenberg*. Sala da Nora do Cine-Teatro Avenida de Castelo Branco
2001. *Viagem ao Interior do Alfabeto*. ESAD.CR
2001. *Das Letras Moram nas Palavras*. Galeria da Biblioteca Nacional [link]
2000. *Salão Lisboa – Ilustração Portuguesa*. Cordoaria Nacional (coletiva)
1999. *Salão Lisboa – Ilustração Portuguesa*. Cordoaria Nacional (coletiva)
1999. *A Vida Secreta dos Caracteres Tipográficos*. ISCTE
1998. *Salão Lisboa – Ilustração Portuguesa*. Cordoaria Nacional (coletiva)
1998. *Fragmentos de uma Tipografia Imaginária*. Galeria do Instituto Politécnico de Tomar
1997. *Manuale Typographicum*. Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual
1997. *Typo-grafia*. Escola Superior de Arte e Design de Matosinhos (coletiva)
1996. *Reflections On the Human Face* (4th ELIA Congress Lisbon 1996, Fundação Calouste Gulbenkian) (coletiva)
1996. *Visible Language*. Norwich School of Art and Design – East Anglia University (coletiva)
1994. *Concurso Jovem designer*. Estufa-fria (coletiva)
1993. *São Carlos – Humor e Música, Festival internacional de humor gráfico*, Teatro Nacional de São Carlos (coletiva)
1993. *VII Salão Nacional de Caricatura, IV Festival Internacional de Humor*, Oeiras 93 (coletiva)
1992. *VI Salão Nacional de Caricatura, III Festival Internacional de Humor*, Oeiras 92 (coletiva)

#### **Distinções**

2013. BiD. Distinção pelo mapa tipográfico da Guarda.
- 2009/10/01. O designer Jorge dos Reis foi distinguido com uma menção honrosa no Prémio de design João Branco com o trabalho de partituras tipográficas intitulado “Speechant” que teve estreia no TMG no Dia Mundial da Música (1 de Outubro de 2009).

#### **Referências Web**

Typedia: —

Identifont: —

Convergências: <http://convergencias.esart.ipcb.pt/autor/27>

Tipografos.net: <http://tipografos.net/portugal/reis-tavares.html>

Facebook: <https://www.facebook.com/jorge.dosreis.965>

Twitter: —

★ Gosto

Be the first to like this.

---

## Deixe uma Resposta

Insira aqui o seu comentário...

---

site na WordPress.com.

# — repositório tipográfico

[Home](#) [Designers](#) [Fontes até 2010](#) [Fontes 2011](#) [Fundições](#)

[Pesquisar](#)

## Manuel Pereira da Silva

[Deixe um comentário](#)

[Editar](#)

### Nome

Manuel Pereira da Silva (Manuel Rodrigues Pereira da Silva)

### Biografia

Manuel Rodrigues Pereira da Silva nasceu na Póvoa de Varzim, em 1930.

Aprende com o pai, Joaquim Pereira da Silva, o ofício de tipógrafo na oficina gráfica do jornal *O Comércio da Póvoa de Varzim* e na Tipografia do Patronato de S. José. Aos 15 anos de idade, inicia a profissão de tipógrafo na Tipografia e livraria de A. C. Calafate na categoria de aprendiz de 3º ano. Aos 25 anos, rumo a Lisboa onde frequenta no Centro Técnico Profissional o Curso de História e Desenho da Letra, dirigido pelo calígrafo Alberto Cardoso e supervisionado por Eduardo Calvet de Magalhães.

Foi preso pela PIDE em 1955, 1961 e em 1963, onde foi sujeito a interrogatórios, tortura de sono e estátua, na sede da PIDE. Em 1964, com o agravamento do seu estado de saúde, resultado dos maus tratos sofridos na prisão, abandona a profissão de tipógrafo.

Em 1964, trabalha na agência de publicidade Êxito, dirigida pelos escritores Alberto Ferreira e Alves Redol (tendo sido responsável pelo setor de compras, *account* júnior e *copywriter* eventual) (Matos, 2009) e torna-se industrial gráfico ao fundar, em 1966 [1965?], a Prograf, oficina pioneira na produção de provas de tipos e títulos fotocompostos como atividade independente (Ferreira, 2009). Em 1977 passa pela Trama Artes Gráficas, pela Expressão e torna-se diretor técnico de fotocomposição na empresa Fototexto, Lda., da qual foi sócio fundador. Uma empresa fornecedora especializada de fotocomposição para o mercado gráfico, publicitário e editorial português, que introduziram no país, respetivamente, as primeiras unidades da fotocompositora alemã Diatronic e os primeiros exemplares do conjunto de tratamento de texto anglo-americano VIP com fita perfurada, da Linotype (Ferreira, 2009).

Apaixonado pelos livros, pela história da tipografia e pelo desenho da letra cria interpretações digitais de caracteres antigos impulsionado pela atribuição de uma bolsa pela Fundação Calouste Gulbenkian, em 1994. Assim, e de forma autodidata, desenvolve recriações e interpretações originais de tipos de letra como a *Rotunda*, *Andrade*, *JVentura*, *Fontanela*, *Tialira*, entre outras.

A partir da década de 80, dedica-se a exposições bibliográficas e individuais relacionadas com a arte tipográfica. Participa em workshops e conferências como a ATypl, Lyon, em 1998. Em 1999, leciona História da Tipografia, na Alquimia da Cor, no Porto.

Dedica-se ao design gráfico para clientes particulares e institucionais (entre os quais, Richard C. Ramer, Teixeira da Mota, Associação Portuguesa de Livreiros-Alfarrabistas, Jardim Infantil “Pestalozzi” e Fundação Calouste Gulbenkian)

Enquanto investigador produziu textos, artigos e livros relacionados com a arte tipográfica, para além das folhas volantes que distribuía pelos amigos mais próximos. Das publicações mais significativas contam-se *Faces Romanas. Cem espécies de tipos com duzentas e cinco variedades representadas em página própria...*, editado por Liouher em Lisboa, 1996; o catálogo *Rotunda, um semigótico redondo. Recriação de um antigo estilo de letra* editado pela Câmara Municipal da Póvoa de Varzim, 1997; e o livro *A memória e o carácter – 500 anos de Tipografia e Caligrafia*, em edição de autor e com circulação reduzida, em Lisboa, 2008. Esta obra não chegou a ser editada comercialmente devido ao falecimento do autor.

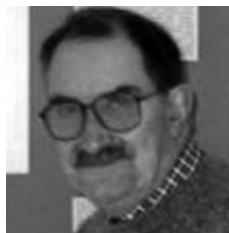
Destacam-se também os artigos na imprensa que o tiveram como protagonista, nomeadamente, no *Diário Insular*, no *Comércio*, no diário *União* e na revista *Page*, assim como o apoio e as consultas técnico-científicas que prestou a formandos e investigadores (mestrandos e doutorandos) que o procuraram, tal como à sua biblioteca especializada (Ferreira, 2009).

Faleceu em 2008, aos 78 anos de idade, em Lisboa.

A 20 de abril de 2009 foi homenageado por Antero Ferreira no 1.º Congresso Internacional de Investigadores e Artes Visuais, que se realizou na Biblioteca Municipal de Castelo Branco, coordenado por Tiago Navarro Marques, professor da ESART (In *O Comércio da Póvoa de Varzim*, ano 105, n.º 17 (30 de Abril de 2009). p. 6-7.).

**Website**

—



## Arquivos

[Maio 2011](#)

## Categorias

[Uncategorized](#)

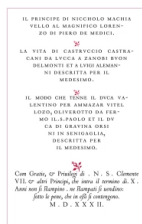
## Metadados

[Administração do Site](#)  
[Terminar sessão](#)  
[RSS dos artigos](#)  
[Feed RSS dos comentários.](#)  
[WordPress.com](#)

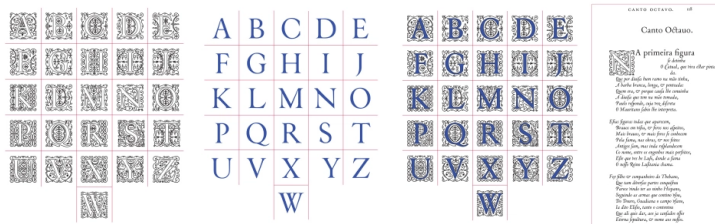
## Tipos Publicados

—

## Tipos Não Publicados



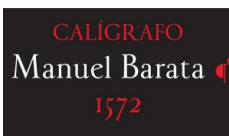
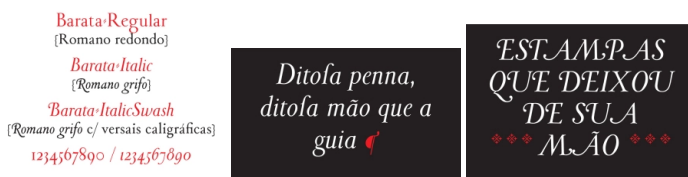
## Ornamentos MS. 2006 (flores)



## Lusiadas. 2006 (7 variantes) [Ferreira, 2009: refere apenas 4 fontes]



## Elzevir. 2005 (4 variantes)



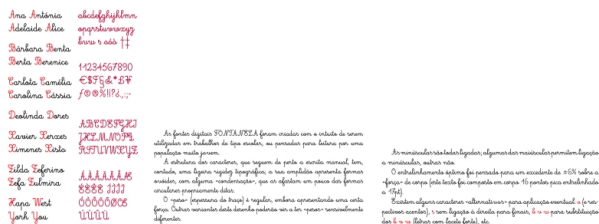
## Barata. 2004 (3 variantes)



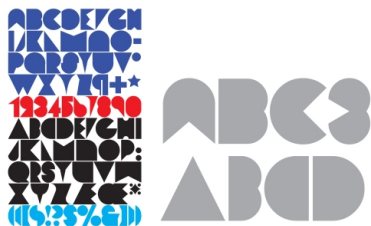
MBarata. 2004 (3 variantes)



JVilleneuve. 2004 (8 variantes)



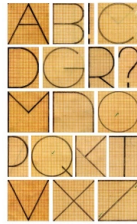
Fontanela-Normal. 2003





[illegible]

ABCZ  
ABCH



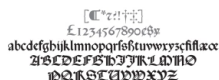
gbkprw&  
A J K L N R V W  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 J

*ABCDEFGHIJ  
KLMNOPQ  
RSTUVW  
&XYZ  
abcdefghijkl  
mnopqrstuvwxyz  
[(/!\$1234567890'?)]*

ABCDEFGHIJ  
 KLMNOPQ  
 RSTUVW  
 &XYZ  
 abcdefghijkl  
 mnopqrstuvwxyz  
 [(!\$1234567890[]?)

A B C D E F G H I J K L M  
a b c d e f g h i j k l m N O P Q R S T  
U V W X Y Z n o p q r s t u v w x y z.

[illegible]
$$q\rho d: p\delta d'tl + qz\chi^*$$



Rotunda. 1994–1996 (2 variantes: Rotunda Normal; Rotunda Especial)

#### Tipos por Encomenda (Custom Type)

—

#### Distribuidoras

—

#### Publicações (Como primeiro autor)

2007–2008. Silva, M. (2008) *A memória e o carácter – 500 anos de tipografia e caligrafia*. Lisboa: Autor (última obra, ainda inédita)

2003. Silva, M. (2003) *Volume-Espécime de tipos*. Lisboa: Autor (foram impressos 10 exemplares, distribuídos por amigos)

2002. Silva, M. (2002) *As Letras Ingleza, Romana e Aldina de Joaquim José Ventura da Silva* [...]. Lisboa: Autor (foram impressos 10 exemplares)

2002. Silva, M. (2002) *As técnicas e os materiais da imprensa escolar* [...]. Lisboa: Autor (foram impressos 20 exemplares)

2000. Silva, M. (2000) *Da gruta ao Cheltenham. Uma aventura no interior do Alfabeto*. Lisboa: Autor (Não editado comercialmente)

1999. Silva, M. (1999) *Caracteres Romanos de Manoel de Andrade de Figueiredo*. Lisboa: Autor (foram impressos 7 exemplares)

1997/08–09. Colabora com a revista GRAFpress que publica os seus artigos: “Gutenberg/prototipógrafo”; “Aloísio Senefelder e a litografia”; “João Baskerville de Birmingham”; “Christophori Dlant-Labore et Constantia”

1997. Silva, M. (1997) *Rotunda, um semigótico redondo. Recriação de um antigo estilo de letra*. Póvoa de Varzim: CMPV. ISBN 972-9146-23-3 (foram impressos 600 exemplares)

1996. Silva, M. (1996) *Faces Romanas. Cem espécies de tipos com duzentas e cinco variedades representadas em página própria... Projectado e composto por Manuel Silva*. Lisboa: Liouher

1995. Silva, M. (1995) *Rotunda, um semigótico redondo. Recriação de um antigo estilo de caracteres tipográficos, organizados em fontes correntes*. Lisboa: Autor (foram impressos 3 exemplares [existe um exemplar com anotações de MPS na BMRP])

1994. Faz o arranjo gráfico e a composição do prospecto Programa-Catálogo e do livro *Iniciação à Bibliófila*, para a 2.ª Feira do Livro Antigo – Lisboa, 5 a 9 de outubro

1994/05. Edita o 1º número da 2ª Série de Folhetos Espécime de Tipos intitulado “Joaquim Ibarra, Impressor”

1991–1993. Publica, até esta altura, 2 traduções e 8 originais de uma coleção de folhetos – catálogos sobre artes gráficas, tipografia e história da letra  
Estes documentos e o catálogo acima referido estão representados em bibliotecas internacionais

[?]. *Gutenberg, prototipógrafo*

[?]. *João Baptista Bodoni, tipógrafo*

[?]. *Tipografia Disciplina do Espírito*

[?]. *Origem do sinal de parágrafo*

[?]. *Nos tempos modernos, os caracteres “grotescos” conheceram uma grande voga, revolucionando profundamente o aspecto do livro e do impresso*

1991. Participa como conselheiro gráfico e também com textos para o catálogo *Uma expressão de cor*, da firma Expressão, associada à TRAMA. [Criação gráfica assinada por Fernando Coelho – FCA! Caixa Alta e impresso pela equipa da TRAMA Artes Gráficas]

1991. Cria um catálogo para a TRAMA Artes Gráficas, exemplar considerado significativo no programa da história, da técnica e da estética gráfica em Portugal

1988. Escreve o livro “A Propósito da Revisão Tipográfica...”, obra não editada [1985?]

1985.10.1. “Coisas do Passado”. In *O Comércio da Póvoa de Varzim*, p. 6. Continua a publicação no dia 7.3.1985.

## **Publicações (Outras)**

2010. *Manuel Rodrigues Pereira da Silva [5 de Junho 1930 – 16 de Maio 2008] In Memoriam*. Catálogo elaborado pela Biblioteca Municipal Rocha Peixoto no âmbito do 80º aniversário de Manuel Silva, 5 de junho 2010. Manuel Costa (coordenação editorial)  
[Nota: Encontra-se um exemplar na Biblioteca Municipal Rocha Peixoto anexa a um pequeno dossier sobre a exposição de Manuel Pereira da Silva intitulado *A memória e o carácter: Rotunda – um semiótica redondo*, por Manuel R. Pereira da Silva: *Exposição de Alfabetos, livros e folhetos*. Biblioteca Municipal Rocha Peixoto. Póvoa de Varzim. 17 de Outubro a 31 de Dezembro de 1997. Disponível com a COTA: FL-CX18].

2009. Ferreira, A. (2009). Manuel R. Pereira da Silva (Póvoa de Varzim, 1930–Lisboa, 2008): o tipógrafo português completo. In *Grafema*, n.º 1. 2009. p. 3-6. ISBN: 978-989-95997-0-3. ISSN: 1647-124.

2009. Ferreira, A. (2009). Um tipógrafo completo. In *O Comércio da Póvoa de Varzim*, ano 105, n.º 17 (30 de Abril de 2009). p. 6-7.

2009. Frasco, M. (2009). Da paixão à imprimeira ao amor à letra. In *O Comércio da Póvoa de Varzim*, ano 105, n.º 22, (4 de Junho de 2009). p. 6.

2009. Matos, M. (2009). Manuel Pereira da Silva (1930-2008). In *Revista Portuguesa de História do Livro*, n.º 23 (Junho, 2009). p. 618-621

2008.05.21. Frasco, M. (2008) “Manuel Silva (1930–2008)”. In *O Comércio da Póvoa de Varzim* (21 de maio de 2008). p. [?].

2002. Silva, S. (2002). Da letra nasce o livro. In *Page* n.º 29 (Jan–Fev, 2002). p. 34–41.

1997.11.27. Rotunda uma herança cultural. In *O Comércio da Póvoa de Varzim* (27 de novembro de 1997). p. [?].

1997.11.20. As origens da Imprensa em Portugal. In *O Comércio da Póvoa de Varzim* (20 de novembro de 1997). p. [?].

1997.11.6. Da grafia à tipografia: um longo caminho de milhares de anos. In *O Comércio da Póvoa de Varzim* (6 de novembro de 1997). p. [?].

1997.10.23. Rotunda um semiótica redondo. In *O Comércio da Póvoa de Varzim* (23 de outubro de 1997). p. [?].

1997.10.9. Alfabetos em Exposição. In *O Comércio da Póvoa de Varzim* (9 de outubro de 1997). p. [?].

## **Conferências**

2003/04. *A memória e o carácter – II: Exposição de Caracteres Romanos criados no início do século XVIII pelo calígrafo português M. Andrade Figueiredo*. Casa da Cultura da Terceira. Açores

1998/04/27. *A Tipografia em Portugal*. Conferências ibéricas: da escrita à tipografia digital. 15h15. Aula Magna. FBAUP [cartaz]

1997. *A memória e o carácter I – Rotunda: um semigótico redondo*. Biblioteca Municipal Rocha Peixoto. Póvoa de Varzim (24.11.1997)

1990. *Uma História da Letra*, na Escola Superior de Comunicação Social

## **Workshops**

—

## **Exposições**

2003/04. Prepara e realiza os trabalhos gráficos inerentes à Exposição: “A memória e o carácter – II: Exposição de Caracteres Romanos criados no início do século XVIII pelo calígrafo português M. Andrade Figueiredo”, que decorre na Casa da Cultura da Terceira, Açores, de 23 de abril a 5 de maio. Sobre o tema realiza uma conferência. Outros conferencistas foram Manuel Lopes (*Rotunda – um semiótica redondo*), Artur Anselmo (*Sobre as Origens da Imprensa em Portugal*) e Manuel Cadafaz de Matos (*A Tipografia Portuguesa no Oriente*)

1997. Prepara e realiza os trabalhos gráficos inerentes à Exposição intitulada “A memória e o carácter I – Rotunda: um semigótico redondo”, realizada na Biblioteca Municipal Rocha Peixoto, Póvoa de Varzim, entre Outubro e Dezembro Neste âmbito organiza e apresenta conferências sobre o tema e sobre outros aspectos da história da letra e da tipografia

## **Distinções**

2009/04/20. Homenageado por Antero Ferreira no 1.º Congresso Internacional de Investigadores e Artes Visuais, que se realizou na Biblioteca Municipal de Castelo Branco, coordenado por Tiago

Navarro Marques, professor da ESART (In *O Comércio da Póvoa de Varzim*, ano 105, n.º 17 (30 de Abril de 2009). p. 6-7.).

1994/08. Atribuição de subsídio da Fundação Calouste Gulbenkian para estudo das questões relativas aos caracteres antigos, tendentes à sua digitalização para serem utilizados como fontes digitais

#### Referências Web

Typedia: —

Identifont: —

Tipografos.net: —



Be the first to like this.

**Deixe uma  
Resposta**

Insira aqui o seu comentário...

# — repositório tipográfico

[Home](#) [Designers](#) [Fontes até 2010](#) [Fontes 2011](#) [Fundições](#)

[Pesquisar](#)

## Mário Feliciano

[Deixe um comentário](#)

[Editar](#)

### Nome

Mário Feliciano (Mário José Ferreira Feliciano )

### Biografia

Mário Feliciano was born in Caldas da Rainha, Portugal in 1969. Studied at Antonio Arroio Artistic School and then graphic design at IADE Lisbon until 1993. Just before concluding his studies, he began to work as a graphic designer at Surf Portugal magazine. In 1994 founded his own design studio (Secretonix) with his brother and artist João Paulo Pádua working in wide range of design projects. In 2001 creates his own digital type foundry (Feliciano Type Foundry) and began publishing his own type designs and designing custom typefaces. In 1999, he became the sole agent in Portugal for The Enschedé Font Foundry. Member of the ATYPI since 1997 and the local organizer of the annual conference in Lisbon (2006), Mário has delivered lectures in several international events. His typefaces range from contemporary display and text fonts to classic interpretations of early Spanish types. His designs include exclusive fonts for Banco Espírito Santo, and for the newspapers, Expresso, El País and Svenska Dagbaldet, being his most popular design, Flama, used by The Sunday Times, Politiken, Playboy and Newsweek among many other publications. Mario became a member of AGI (Alliance Graphique Internationale) in 2009.

Feliciano is also a musician. He and his studio partner star in the band, “Red Beans”. Feliciano is now also a musician for “Real Combo Lisbonense”.

### Website

<http://www.felicianotypfoundry.com>

### Tipos Publicados



Garda Nova; 2016; FTF; OTF



Flama Ultra-Condensed; 2004 (update 2015); FTF / Village (2008); OTF



Flama Condensed; 2004 (update 2015); FTF / Village (2008); OTF

## Arquivos

[Maio 2011](#)

## Categorias

[Uncategorized](#)

## Metadados

[Administração do Site](#)  
[Terminar sessão](#)  
[RSS dos artigos](#)  
[Feed RSS dos comentários.](#)  
[WordPress.com](#)





Morgan Sans; 2001–2002; FTF / MyFonts; OTF / PS / TT



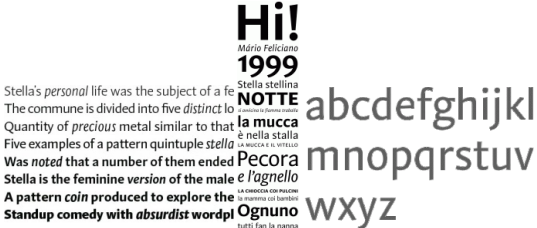
Morgan Big; 2001; FTF / MyFonts; OTF / PS / TT



Morgan Sans Condensed; 2001; FTF; OTF



Morgan Tower; 2001; FTF / MyFonts; OTF / PS / TT



Stella; 1999–2010; MyFonts / FTF / Village; PS / TT / OTF



Rongel; 1998–2004; FTF / MyFonts / Village (2005 OTF v.1; 2010 OTF V.2); PS / TT / OTF



Eudald News; 1998–2009; FTF / Village (2010); OTF



## TEFF Geronimo

AaBcDeFgHiJkLmNpQrStUvWxYz  
*AaBcDeFgHiJkLmNpQrStUvWxYz*  
AaBcDeFgHiJkLmNpQrStUvWxYz  
*AaBcDeFgHiJkLmNpQrStUvWxYz*  
AaBcDeFgHiJkLmNpQrStUvWxYz  
*AaBcDeFgHiJkLmNpQrStUvWxYz*

Joachim Ibarra  
**Madrid**  
ANTONIO GERONIMO GIL  
*Gravador de punzones*

Geronimo; 1997–2009; Enschedé (1998); OTF

LA IMPRENTA ES UN MÉTODO INDUSTRIAL DE reproducción de textos e imágenes sobre papel o materiales similares, que consiste en aplicar una tinta, generalmente oleosa, sobre una pieza metálica, llamada *ripo*, para transferirla al papel por presión. Aunque comenzó como un método artesanal, era un proceso muy veloz para sus tiempos.

*Aristóteles introduce,  
en primer lugar,  
un elemento novedoso  
en la descripción  
de la poesía*

**Hi!**  
Mário Feliciano  
**2004**  
*lowercase*  
Ascender & Descender  
UPPERCASE  
text line measure  
letterspacing  
*Colophon*  
TYPOGRAPHY

Merlo; 1998–2009; FTF / Village; OTF



Garda; 1998–2005; FTF / Village; OTF / PS



Grotzec More; 1998–2010; FTF; OTF

**Multissecular**  
**Multiplicações** **POE** **EKO** **DAS** **A-12** **PILE**  
**Multi-sensorial** **VARI** **COIN** **PLAY** **NAIA** **FLOR**  
**Multimilionário** **MIND** **SURF** **PAIVA** **KELLY** **TROIA**  
**Multidisciplinar** **NARDI** **BRAIN** **BARNE** **MARTA** **SANDE**  
**FLORIAN** **GLACES** **PIANIST** **CHARLIE** **ANSERIZ**  
**PEQUENO** **ANTIQUE** **CAMERA** **CENTURY** **CLIENTES**  
**LANGUAGE** **COURAGE** **ECLIPSED** **BRAZILIAN** **EXPORTED**  
**COMPOSER** **MUNICIPAL** **RECORDING** **ABCHIEFIZ**

Grotzec Condensed; 1998–2004 (update 2014); FTF; OTF  
(versão melhorada da anterior Grotzec Headline Condensed)

**Hi!**  
Mário Feliciano  
**2004**  
**LOCALS ONLY**  
**killer swell!!**  
**FETCH**  
broceanography  
**SURF'S UP**  
**DUDE**  
I'm so stoked

Grotzec Headline; 1998–2004; Village; PS / OTF

A B C D E F  
 G H I J K L  
 M N O P Q R  
 S T U V W X  
 Y Z                      B S RETCHNOV

BsRetchnov; 2001; MyFonts; PS / TT

a b c d e f g h i j  
 k l m n o p q r s  
 t u v w x y z      B s Mandrax

BsMandrax; 2000–2001; MyFonts; PS / TT

a b c d e f  
 g h i j k l m  
 n o p q r s  
 t u v w x y z

BsLandscape; 2000; MyFonts; PS / TT

a b c d e f g h i  
 j k l m n o p q r  
 s t u v w x y z

BsMonofaked; 2000; MyFonts; PS / TT

A B C D E F  
 G H I J K L M  
 N O P Q R S  
 T U V W X Y  
 Z

BsLooper; 2000; MyFonts; PS / TT

A B C D E F G  
 H I J K L M N  
 O P Q R S T  
 U V W X Y Z

BsArchae; 1999; MyFonts; PS / TT

a b c d e f g h i j k l m n o p  
 q r s t u v w x y z

BsKombat; 1998; MyFonts; PS / TT



Escrita; 1997; T26 / Linotype; OTF / PS / TT

## ET DOLO et dolore

MINIM VENIAM, Q  
quis nostrud exer

MAGNA ALIQUA. UT ENIM A  
enim ad minim veniam, qu

VENIAM, QUI NO  
nostrud exercita

QUIS NOSTRUD EXERCITA  
labore et dolore magna  
aliqua ut enim ad  
minim veniam, qu

AureaUltra; 1997; T26 / Linotype; OTF / PS / TT



MexSans; 1997; T26 / Linotype; OTF / PS / TT



Gazz; 1997; T26 / Linotype; OTF / PS / TT



Caligrafia de Bula (normal; regio); 1997-1998; PsyOps (1998); OTF / PS / TT [Caligrafia deBula is a reinterpretation of a florid lettering style by famed royal calligrapher Manuel de Andrade de Figueiredo [Portugal, 1670–1735]. It consists of a Normal style, and the more ornate Regio.]



Bronz; 1997; T26 / Linotype; OTF / PS / TT



Cepo; 1997; T26 / Linotype; OTF / PS / TT



Strumpf; 1996; Adobe (1999); OTF

Tipos Não Publicados



Safrá; 2016 (baseado em Jean Villeneuve)



Saling (News; Marocaine); 2016



Mazagan; 2016

(—sem imagem—)

Rotep; 2016

(—sem imagem—)

Torrie; 2016



Marcin; 2015



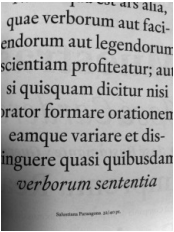
Flama Mono; 2015



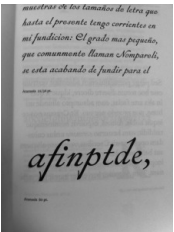
Tagus; 2012



Flama Slab; 2010



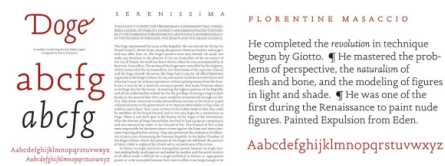
Salustiana; 2005



Atanasia; 2005



Monteros; 2005



Doge; 2000

(—sem imagem—)

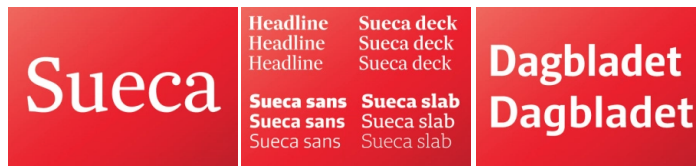
Reklame; 1998

(—sem imagem—)

Handtwo; 1993 (1º tipo criado)

Tipos por Encomenda (Custom Type)





Sueca; 2008–2009 (a new typeface for the Swedish newspaper Svenska Dagbladet) [Alargada em 2011]



Majerit; 2007 (Majerit was commissioned by El País in 2007 for their redesign. The project was carried by the internal staff, being consulted by Palmer&Watson from Scotland with whom I've worked before in many other projects.)



Mayeur; 2007 (Diário de Navarra)

(—sem imagem—)

Olisipone; 2007? (The Lawyer; Manchester Evening News; O Jogo)

Fundado em 1973, por Francisco  
Sucessivamente dirigido por Ma  
Fazendo parte do grupo empre  
Television, and the internet ar  
Jornal de referência em Port

Expresso



Expresso; 2006 (I've designed the fonts for the new Expresso, Portugal's most prestigious weekly that changed from Broadsheet to Berliner format in September. The re-design was done by Javier Errea from Spain.)



Bes Sans; 2005 (exclusively for the Portuguese bank BES, Banco Espírito Santo. Corporate ID created by BBDO in collaboration with RMAC)

(—sem imagem—)

Friends; 2000; (desenvolvida para a Ateliê Ricardo Mealha)

(—sem imagem—)

ProtoSans; 1998 (para a ExperimentaDesign)

(—sem imagem—)

Douro; 1997 (para o Pavilhão do Território da EXPO'98) [primeiro tipo sem serifa?]

Distribuidoras

FTF; Adobe; Enschedé; MyFonts; FontShop; Village; PsyOps; Linotype; Fontstand

Publicações (Como primeiro autor)

2008. Feliciano, M. (2008) *Lexicon – The digital essence*. Eye [revista], 68. [\[link\]](#)

2005. Feliciano, M. (2005) *Cosas de Espana: Interpretations of eighteenth-century Spanish types*. Lisboa: FTF

2005. Feliciano, M. (2005) *Typefaces 04/05*. Lisboa: FTF

2005. Feliciano, M. (2005) *Alguns Tipos*. Lisboa: FTF

2002. Feliciano, M. (2002) *Feliciano Type Foundry: specimen of types* [1995-2002]. Lisboa: FTF

#### **Publicações** (Outras)

2011. Type Tuesday [blog da Eye]. *Mário Feliciano's Grotzec and Sueca: guest typefaces in the new issue of Eye*. [\[link\]](#)

2011. Middendorp, J. & TwoPoints.Net. (Eds.). (2011) *Type Navigator – The Independent Foundries Handbook*. Berlin: Gestalten. 90-95

2010. Chaccur, M. & Amado, P. (2010) *Os tipos de Além Mar*. Tupigrafia, 9 [revista]. 62-69. Brasil [\[link\]](#)

2010. Revolution 99-09 [catálogo]. [\[link\]](#) [\[pdf\]](#)

2009/11/13. Miranda, Luís L. (2009) *ñh6: o que é isso afinal de fazer uma carreira nas letras?*. Jornal i [jornal]

2008/06. Creative Characters: MyFonts [newsletter]. *Mário Feliciano*. Entrevistado por Jan Middendorp [\[link\]](#)

2007/10/22. o design e a ergonomia [blog]. *Feliciano: "O Type Designer"!* [\[link\]](#)

2007/10/20. Madaíl, F. (2009) *Desenhar letras para jornais de todo o mundo*. Diário de Notícias [jornal] [\[link\]](#)

2006. Macmillan, N. (2006) *An A-Z of Type Designers*. New Haven: Yale University Press [p.81]

2006/10/06. Meios&Publicidade. *O mercado das letras é muito particular*. Entrevistado por Sara Martinho [\[link\]](#)

2005. (?) *Encontro Marcado* [SIC Mulher] Entrevistado por Guta Moura Guedes [\[link\]](#)

2004. Alice [revista] *Mário Feliciano: designer de tipos de letras*. Entrevistado por Maria João Freitas [\[link\]](#)

2003/06/02. Berry, John D. (2003) *dot-font: Serifs from the Portuguese*. CreativePro [\[link\]](#)

2003 (?). Typógrafos.com [site]. Mário Feliciano. Entrevistado por José Maria Ribagorda [\[pdf\]](#)

1995. Emigre nº. 34 (publica trabalho de Feliciano)

#### **Conferências**

2016/03/23. *Space Invaders*. J. Walter Thompson Lisboa. 17h [cartaz]

2011/10/04. *Mário Feliciano*. AGI Open. 10h20. Barcelona [\[link\]](#) [\[link\]](#)

2010/05/25. *Tipos de letra para Jornais e Revistas*. 18h. Sala D5. ISEC [\[link\]](#)

2009/11/12. *Exportando tipografia portuguesa ao mundo*. (com Dino dos Santos). 15h30. Taguspark. Oeiras

? 2007/05/21. Pecha Kucha Lisbon. CineTeatro A Barraca. Lisboa [\[link\]](#)

2006. *ATypI: Jornadas ATypicas*. FBAUL. Lisboa

2006/06/25. 2ct. *Tipografía y el mundo real*. Aula Magna del Conservatorio de Música. 10h30. Valência

2001/10/18. Mário Feliciano. EXD01 – 1000 Pateaux. 18h30

? 1999. EXD99

1998/04/27. *Tipografia Digital*. Conferências ibéricas: da escrita à tipografia digital. 16h15. Aula Magna. FBAUP [\[cartaz\]](#)

#### **Workshops**

2001. Curso livre de Desenho de Tipos de Letra em Formato Digital. IADE

#### **Exposições**

2010. *Revolution 99-09*. Palácio Quintela. Lisboa

2006. *ATypI: Jornadas ATípicas*. FBAUL. Lisboa

2004. *ExperimentaDesign (P) Portugal 1990-2005*

### Distinções

2011. Eye Magazine nº. 80, utiliza na sua edição os tipos Sueca e Grotzec de Mário Feliciano

2009. Membro da AGI

2006. Expresso, winner of the 8th European Newspaper Awards, and more than once named as World's Best-Designed Newspapers? by SND

2005. Flama was selected as one of 'Our favorites Fonts of 2005', part 1 (a selection of favorites promoted by the Typographica website)

2005. Garda was included in Typographica.com's list of 'Our Favorite Fonts of 2005'.

2004. Merlo was selected as one of the 'Our favorite fonts of 2004', (a selection of favorites promoted by the Typographica website).

2004. Rongel was selected as one of 'favorite fonts of 2004', (a selection of favorites promoted by the Typographica website)

2003. The Morgan Project received an award at the 2003 TDC2 type design competition staged by the Type Directors Club (New York).

### Referências Web

Enschedé: <http://www.teff.nl/designers/index.html>

T26: <http://www.t26.com/fonts/designer/706-Mario-Feliciano>

Adobe: <http://store1.adobe.com/cfusion/store/html/index.cfm?store=OLS-US&event=displayDesignerInfo&code=FELI>

MyFonts: [http://new.myfonts.com/person/M%C3%A1rio\\_Feliciano/](http://new.myfonts.com/person/M%C3%A1rio_Feliciano/)

Village: <http://vllg.com/foundries/Feliciano#panel=news-gallery>

FontShop: [http://www.fontshop.com/fonts/designer/mario\\_feliciano/](http://www.fontshop.com/fonts/designer/mario_feliciano/)

Typedia: <http://typedia.com/explore/designer/mario-feliciano/>

Identifont: <http://www.identifont.com/show?714>

Tipografos.net: <http://tipografos.net/portugal/feliciano.html>

Typeradio: <http://www.typeradio.org/loudblog/index.php?cat=Feliciano,Mario>

Linotype: <http://www.linotype.com/2462/mariofeliciano.html>



Gosto

Be the first to like this.

### Deixe uma Resposta

Insira aqui o seu comentário...

# — repositório tipográfico

[Home](#) [Designers](#) [Fontes até 2010](#) [Fontes 2011](#) [Fundições](#)

[Pesquisar](#)

## Miguel Sousa

[Deixe um comentário](#)

[Editar](#)

### Nome

Miguel Sousa (Miguel Alexandre Tavares Sousa)

### Biografia

Miguel Sousa is a Portuguese graphic designer with a big interest in Typography and Typeface Design. He is a recent graduate of the Master of Arts in Typeface Design programme at the University of Reading, which he obtained with Distinction in 2005. His practical project involved the development of a text typeface named Calouste with extensive support for the Latin and Armenian scripts.

After completing his five-years degree in Technology and Graphic Arts from the Instituto Politécnico de Tomar in 2002, he worked for the children's books publisher O Bichinho de Conto for one year, as a graphic designer, typographic designer, book designer, web designer and web developer.

Before going to Reading he also worked in MBV Design as a graphic designer, web designer and web programmer. He is the creator of [adhesiontext](#) a dynamic text tool.

He currently works at Adobe, in the Type department, as a typeface designer and font developer.

### Website

<http://adhesiontext.com>

### Tipos Publicados

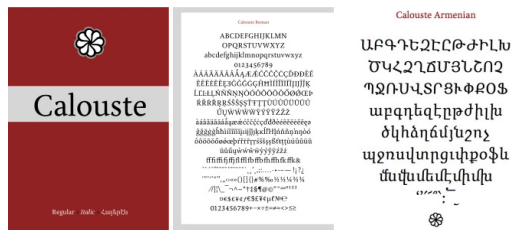


Vortice; 2015; Typekit; OTF



HWT Gothic Round; 2013; Hamilton Wood Type Foundry; OTF

### Tipos Não Publicados



Calouste; 2005 (trabalho académico – Reading)



## Arquivos

[Maio 2011](#)

## Categorias

[Uncategorized](#)

## Metadados

[Administração do Site](#)  
[Terminar sessão](#)  
[RSS dos artigos](#)  
[Feed RSS dos comentários.](#)  
[WordPress.com](#)

Pimentinha; 1997 (publicado na revista i.e)

#### **Tipos por Encomenda** (Custom Type)

—

#### **Distribuidoras**

—

#### **Publicações** (Como primeiro autor)

2005. Sousa, M. (2005) *The development of Calouste*. MA thesis. Reading: University of Reading [pdf]

2002/10. Sousa, M. (2002) *Guia de Tipos: Métodos para o usos das Fontes de PC*. IPT / Fachhochschule Stuttgart – Hochschule der Medien. [pdf]

#### **Publicações** (Outras)

2015/03/04. Miñoza N. (2015). Introducing Vortice and the Adobe Type Concepts program. Adobe Typekit Blog [link]

2014/01/14. Miñoza N. (2013). *The Source Project and Open Source Collaboration: A work in progress*. Adobe Type Blog [link]

2013/10/10. Miñoza N. (2013) *From Broadsides to Websites: Miguel Sousa brings wood type to digital life with HWT Gothic Round*. Adobe Type Blog [link]

2013/10/03. Miñoza N. (2013) *Adventures in Wood Type: Miguel Sousa lends a helping hand (or two) to the Hamilton*. Adobe Type Blog [link]

2010. Chaccur, M. & Amado, P. (2010) *Os tipos de Além Mar*. Tupigrafia, 9 [revista]. 62-69. Brasil [link]

#### **Conferências**

2016. TypeCon 2016. Seattle

2015. *Font Technology and Type Design at Adobe*. ATypI São Paulo [vídeo]

2015. *A New Approach to Type Design at Adobe*, by Miguel Sousa & Steve Ross. TypeCon 2015.

2014. *Tecnologia de Fontes e Design de Tipos na Adobe*. 5ET. Barcelos [link]

2013. *But but Pony: Adventures in Open Source Font Design*, by Paul Hunt and Miguel Sousa. TypeCon. Portland [link]

2011/04/13. *De Tomar até à Adobe*. ARTEC. IPT [link]

2011/04/14. *Digital Publishing*. ARTEC. IPT [link]

2010/08/22. TypeCon2010: Babel. Los Angeles. USA

2009/03/05. Robothon. Den Haag. Netherlands

2007/04. *Font production at Adobe*. TypoTechnica 2007. Gutenberg-Schule. Frankfurt. Germany

2007/04. *State-of-the-art font QE*. TypoTechnica 2007. Gutenberg-Schule. Frankfurt. Germany

#### **Workshops**

2016. *SVG in OpenType (tech)*. ATypI Warsaw

2015. *Adobe FDK workshop*. ATypI São Paulo

2011/03. *Adobe Font Development Kit for Open Type*. KABK. Den Haag. Netherlands

2008/03/02. *AFDKO Workshop week*. MATD. Reading. UK

#### **Exposições**

—

#### **Distinções**

2009. Chairman of the Jury for Granshan 2009.

2006. Calouste was awarded the tdc2 Certificate of Excellence in Type Design in 2006.

1997. Pimentinha galeardoadada no concurso realizado pelo n.º da revista i.e., do IPT.

#### **Referências Web**

Typedia: —

Identifont: <http://www.identifont.com/show?HZU>

Armenotype: <http://armenotype.com/2010/11/showcase-calouste/>

Tipografos.net: <http://tipografos.net/portugal/miguel-sousa.html>



Be the first to like this.

---

## Deixe uma Resposta

Insira aqui o seu comentário...

---

site na WordPress.com.



## — repositório tipográfico

[Home](#) [Designers](#) [Fontes até 2010](#) [Fontes 2011](#) [Fundições](#)

Pesquisar

# Ricardo Santos

Deixe um comentário

## Editor

Nome

Ricardo Santos (Ricardo Rodrigues dos Santos)

## Biografia

Ricardo Rodrigues dos Santos was born 1976 in Lisbon. He is a Graphic and Type Designer who studied at António Arroio school and is graduated from IADE (Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing), both in Lisbon. In 2009, he received his Master's in Advanced Typography at the Escola Eina (Autonomous University of Barcelona).

He started his carrier as graphic designer and illustrator. He had the first opportunity to develop custom typefaces at the “T- Raso” studio (Lisbon, 1997). From 1998 until 2006 he has worked at Espectro and one year later, 2007, he worked also as a senior designer on Santa Fé. After that experience, since 1997, he has been designing his own typefaces. He now works as a freelance type designer and teaches at ESAD.CR in Caldas da Rainha.

He started his personal type foundry Vanarchiv in 2000. Tiponautas is an international collective founded by Luis Alonso (Spain), Charlie Zinno (Argentina) and Ricardo Santos (Portugal) in 2011. Tipos das Letras (TdL) is an independent digital type foundry, created in 2013 by Aprígio Morgado, Ricardo Santos and Rúben Dias. This project, based in Lisbon, born from the RUHA Stencil, and aims to create, produce and commercialize some of its typographic products.

**Website**

<http://www.vanarchiv.com>

<http://www.tiponautas.com> (coletivo em que participa desde 2011)

<http://www.tiposdasletras.com>

**Tipos Publicados** (nome; ano; ditribuidor; formato)

Xaloc; 2015; Tiponautas / Myfonts; OTF



Escritura; 2014; Tiponautas / MyFonts / Linotype / Monotype / FontSpring; OTF



TDL Ruha Hairline; 2014; Tipos das Letras / MyFonts; OTF (com Rúben Dias e Aprígio Morgado)



TDL Ruha Latin: 2014; Tipos das Letras / MyFonts: OTF (com Rúben Dias e Aprígio Morgado)



## Arquivos

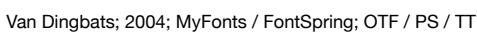
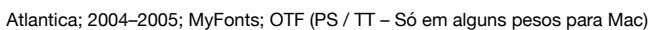
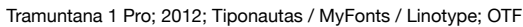
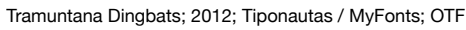
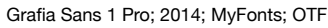
Maio 2011

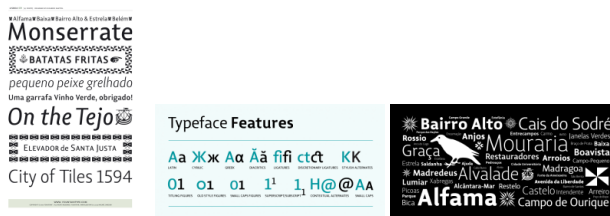
## Categorias

### Uncategorized

## Metadados

[Administração do Site](#)  
[Terminar sessão](#)  
[RSS dos artigos](#)  
[Feed RSS dos comentários.](#)  
[WordPress.com](#)





Lisboa; 2000–2005; Fountain Type / FontSpring; OTF



Van Condensed; 1998–2004; MyFonts / FontSpring; OTF

**Tipos Não Publicados** (nome; ano)



Tarouca; 2013 (com Rui Abreu)

(—falta imagem—)

Ruella; 2012–2013 (Tipo de letra desenhado para jornais em homenagem ao António Ruella Santos (antigo diretor do Diário de Lisboa)



Aircrew; 2009 (projeto desenvolvido para aeroportos internacionais, otimizado para a sinalética e design de informação)



Solaris; 2005



Therapy; 2005



Froben; 2005



Urbis; 2001



Van; 2000



Miltron; 2000



RS-01; 1998



Baseniv; 1998



Minimal; Insectos Project; 1997 (designed at Insectos studio in Lisbon by Ricardo Santos and Rogério Taveira)



Insectos 1; Insectos Project; 1997 (designed at Insectos studio in Lisbon by Ricardo Santos and Rogério Taveira)



Boom; 1997

**Tipos por Encomenda** (Custom Type) (nome; ano; cliente)



Sonae; 2009–2010 (a pedido da Ivity-corporation)



Zeit Geist; 2000 (para uma banda gótica/industrial)

## Distribuidoras

Fountain Type; MyFonts; FontShop; Veer; Linotype; Monotype; FontSpring; Tipos das Letras

## Publicações (Como primeiro autor)

2013. Dias, R., Morgado, A., & Santos, R. (2013). *RUHA – Modern Fine Characters Crossing Between Styles*. ISBN: 978-989-20-4170-4 [\[link\]](#)

2009. Santos, R. *Tramuntana Font Family*. Madrid: Eina [\[link\]](#)

2006. Santos, R. (2006) *Lisboa*. Sweden: Fountain Type Foundry. ISBN: 989-20-0371-3 (specimen)

2000. Santos, R. *Van: Sans-Serif Typography*. Lisboa: Ed. Autor [\[link\]](#) (specimen)

1998. Santos, R. *Projecto Base*. Lisboa: Ed. Autor [\[link\]](#) (specimen)

## Publicações (Outras)

2014. Ahrens, T. & Mugikura, S. (2014). *Size-specific adjustments to type design – An investigation of the principles guiding*. Just Another Foundry. p. ?

2013/03/13. Typographica [\[site\]](#). *Tramuntana*. Reviewed by Bill Troop. [\[link\]](#)

2010. Villafranca, J. (2010) *Typo Latino 30 Types and Many More Fonts*. Barcelona: Index Book. 368-373. ISBN: 97882926434851 [\[link\]](#)

2010. Chaccor, M. & Amado, P. (2010) *Os tipos de Além Mar*. Tupigrafia, 9 [revista]. 62-69. Brasil [\[link\]](#)

2008. Tap Air Portugal, UP Magazine, November 2008, Portugal [\[link\]](#)

2007. Tipo de letra publicada no catálogo da Fountain (URGENT!), (Sweden) [\[link\]](#)

2007/10/10. Type for you [\[blog\]](#). *Ricardo Santos*. Entrevistado por João Planché [\[link\]](#)

2007/07/03. Reactor [\[blog\]](#). *Ricardo Santos*. Entrevistado por José Bártolo [\[link\]](#)

2006. Heitlinger, P. (2006). *Tipografia – Origens, formas e usos das letras*. Lisboa: Dinalivro. p. 354. ISBN: 972-576-396-3

2006. *Reports from the Country Delegates 2005/2006*. Association Typographique Internationale (ATypI), p. 35

2005. *FontBooklet nº1* [catálogo], p.27. FontShop. São Francisco. EUA [\[link\]](#)

2005/11/30. Tipograficamente [\[blog\]](#). *Ricardo Santos*. Entrevistado por Marconi Lima [\[link\]](#)

2005. Catálogo *Fountain Type Foundry*. Malmö, Suécia. pp. 7-10/27. ISBN: 91-975701-1-7

## Conferências

2014. *Vanarchiv 2004-2014*. Kunst- og Designhøgskulen i Bergen, Noruega

2014/01/16. *Tipografia Contemporânea*. Palestra. IADE [\[link\]](#)

2013/04/18. *Aircrew sistema tipográfico e pictográfico de aeroportos*. Artec 23. IPT [\[vídeo 1\]](#); [vídeo 2\]](#)

2012. *Tipos de letra para texto/display*. Seminário de Mestrado do Curso de Cultura Visual. Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing (IADE), Lisboa

2011. Micro e macro tipografia. Seminário de Design de Comunicação. Escola Secundária Artística António Arroio, Lisboa

2010. Aula de Mestrado do Curso de Cultura Visual. Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing (IADE), Lisboa

2010/05/28. O ensino da tipografia em Portugal: Rúben Dias, Aprígio Morgado, Ricardo Santos. Auditório #1. ESAD.CR

2009/03/19. *Palestra*. IADE. 14h [\[link\]](#)

2008/05/30. *Tipografia em Portugal: Ricardo Santos, Rúben Dias*. 11h15. Anfiteatro do Complexo Pedagógico. UA [\[link\]](#)

2006. Aula de Mestrado do Curso de Cultura Visual. Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing (IADE), Lisboa

2006. Artec. Escola Superior de Tecnologia do IPT, Tomar

2005. Artec. Escola Superior de Tecnologia do IPT, Tomar

2005. *Lisboa Humanist* (making off). Escola Superior de Arte e Design (ESAD), Matosinhos

2004. *Lisboa Open Type Features*. Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing (IADE), Lisboa

### Workshops

2014/11/12. *Archizines*. Ruha Stencil workshop na Bergen Academy of Art and Design em Bergen, Noruega (com o Aprígio Morgado e Rúben Dias) [\[link\]](#)

2013/11/30. *Crossing Between Styles*. EXD'13 Tangenciais (com o Aprígio Morgado e Rúben Dias) [\[link\]](#)

2013/09/26. *Workshop Cross Between Styles*. IV Encontro de Tipografia. IPCB (com o Aprígio Morgado e Rúben Dias) [\[link\]](#)

2013/05/29. *Workshop Letra Real, Crossing Between Styles*. ESAD.CR (com o Aprígio Morgado e Rúben Dias) [\[link\]](#)

2011/11/10. *Typography in architecture: Useless artifacts or useless to care about?* (com Joana Lessa, Paulo T. Silva, Rúben Dias, Luís Ferreira, Manuel Lessa). EXD11. Lisboa

2010. *Workshop Stencil Types*, ESAD.CR (com o Aprígio Morgado e Rúben Dias)

2008. *Os tipos das letras*. UA (com Rúben Dias)

2008. *Comunicar Design 2008 – Tipografia Experimental*. ESAD.CR (com Rúben Dias)

2008. *Workshop: Concurso Tipográfico: pixel + grafia / Como se desenhar letras fosse fácil*. ESAD.CR

2006. *Design Your Type*. IADE. Lisboa (com Rúben Dias)

2005. *Big Type Small Type*. IADE. Lisboa (com Rúben Dias)

### Exposições (coletivas)

2015. *Desejo, Tensão, Transição. Percursos do Design Português*. Exd'15. Galeria Municipal de Matosinhos (Rui Abreu foi co-curador) (Fontes Escritura; Tramuntana; Van Condensed; Lisboa; TDL Ruha)

2014. *Cada letra cuenta una historia*. Museu Valencià de Il·lustración de la Modernitat. Valencia, Espanha (Fontes Tramuntana 1 Pro e Lab Sans Pro)

2014. *Tipografia en la Panera*. Centre d'art la Panera. Lleida, Espanha (Fonte Tramuntana Pro)

2011. *Typography in architecture: Useless artifacts or useless to care about?* (com Joana Lessa, Paulo T. Silva, Rúben Dias, Luís Ferreira, Manuel Lessa). EXD11. Lisboa

2006. *ATypI: Jornadas ATypicas*. FBAUL. Lisboa (Fontes Lisboa; Van Condensed; Atlantica)

2005. TypeCon2005: Alphabet City. Parsons School of Design. Nova Iorque (Fonte Lisboa)

2004. Mostra internacional online de trabalhos tipográficos (âmbito académico). EUA (Fonte Lisboa) [\[link\]](#)

### Distinções

2012. Tipo de letra Tramuntana 1 Pro nas favoritas de 2012 no site Typographica [\[web\]](#)

2008. Júri do 8.º Concurso de Criativos de Portugal

2005. Fonte Lisboa incluída nas favoritas de 2005 para o site Typographica [\[web\]](#)

### Referências Web

Vanarchiv – Fonts in use: [http://www.vanarchiv.com/fonts\\_in\\_use.html](http://www.vanarchiv.com/fonts_in_use.html)

MyFonts: [http://new.myfonts.com/person/Ricardo\\_Santos/](http://new.myfonts.com/person/Ricardo_Santos/)

Fountain Type: <http://www.fountaintype.com/designers/24-ricardo-santos>

FontShop: [http://www.fontshop.com/fonts/designer/ricardo\\_santos/](http://www.fontshop.com/fonts/designer/ricardo_santos/)

Typedia: —

Identifont: <http://www.identifont.com/find?name=ricardo+santos&q=Go>

Tipografos.net: <http://tipografos.net/portugal/ricardo-santos.html>

Behance: —

Facebook: <https://www.facebook.com/ricardo.santos.58958343>

Twitter: —



Pinterest: <https://pt.pinterest.com/vanarchiv/>

Flickr: <http://www.flickr.com/photos/vanarchiv/>

★ Gosto

Be the first to like this.

---

## Deixe uma Resposta

Insira aqui o seu comentário...

---

Create a free website or blog at WordPress.com.

# — repositório tipográfico

Home Designers Fontes até 2010 Fontes 2011 Fundições

Pesquisar

## Rúben Dias

Deixe um comentário

Editar

### Nome

Rúben Dias (Rúben Reis Dias)

### Biografia

Rúben Dias nasceu em Leiria, 1978. Estudou em Lisboa onde se licenciou em Design Visual, pelo Instituto Superior de Artes Visuais, Design e Marketing (IADE) em 2002. Em 2004 fez uma Pós-Graduação na Bauhaus Dessau, Alemanha. Em 2007 frequentou um Curso intensivo de type design, de uma semana, em Reading. Em 2015 terminou o doutoramento em Design na FAUTL.

Designer Gráfico de Comunicação e Tipos de Letra, tem trabalhos desenvolvidos em Publicidade, Web, Design, Pré-Impressão, Design de exposições, Design Editorial e de Comunicação.

Os seus principais projectos foram desenvolvidos para Fundação EDP, Ar.co- Centro de Arte e Comunicação Visual, Centro Cultural de Belém, Ordem dos Arquitectos, Arquitecto Gonçalo Byrne, Aires Mateus & Associados, GJP Arquitectos, Proap.

Leciona atualmente na ESAD de Matosinhos. Lecionou Tipografia e Type Design na ESAD.CR — Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha, até 2016. Lecionou ou desenvolveu conferências e workshops em diversas universidades, politécnicos e escolas de artes como: Faculdade de Belas Artes de Lisboa, Universidade de Aveiro, IADE-Instituto Superior de Artes Visuais, Design e Marketing, Instituto Politécnico de Tomar, Ar.co-Centro de Artes e Comunicação Visual.

É fundador do atelier Item Zero, do colectivo Tipos das Letras e da Tipografia Dias.

### Website

<http://www.itemzero.com>

<http://www.rubenrdias.com>

<http://www.tiposdasletras.com>

**Tipos Publicados** (nome; ano; distribuidor; formato)



TDL Ruha Hairline; 2014; Tipos das Letras / MyFonts; OTF (com Ricardo Santos e Aprígio Morgado)



TDL Ruha Latin; 2014; Tipos das Letras / MyFonts; OTF (com Ricardo Santos e Aprígio Morgado)



Taca; 2012; Fountain Type; OTF

**Tipos Não Publicados** (nome; ano)

## Arquivos

[Maio 2011](#)

## Categorias

Uncategorized

## Metadados

Administração do Site  
Terminar sessão  
RSS dos artigos  
Feed RSS dos comentários.  
[WordPress.com](#)



Dapentocs; 2014



Academial; 2012



Raco; 2010



Medro Open Type; 2008



ijl; 2002 (tipo de letra extra compressed)



Oban Open Type; 2001 (transformou-se na Taca, publicada em 2012)

**Tipos por Encomenda** (Custom Type) (nome; ano; cliente)



Euro 2012 Font; 2010 (Aperfeiçoamento e finalização do tipo de letra para a Brandia Central. Imagem criada na Brandia Central sob a Direção Criativa de Hélder Pombinho)



Arco Open Type; 2009 (Desenho de um tipo de letra para a imagem corporativa para o Ar.co (Centro de Arte e Comunicação Visual))



Quarto Open Type; 2006 (para gabinete de arquitetura com sede em NY)



Caradhesse Open Type; 2005 (Custom font para a empresa “Caracóis do Deserto” que começou por ser esculpida em batata e carimbada)

## Distribuidoras

Fountain Type

## Publicações (Como primeiro autor)

2013. *Taca — uma família de tipos desenvolvida por Rúben R Dias*, disponível na Fountain [\[blog\]](#) [\[link\]](#)

2012. *A letra de imprensa na Academia Real da História Portuguesa na primeira metade do século XVIII*, Terceiro Encontro de Tipografia – Livro de Actas, pp.102-115 [\[link\]](#)

## Publicações (Outras)

2013. *Corpos dos tipos*; IV Encontro de Tipografia – Livro de atas, com Francisca Monteiro, p. 142 [\[link\]](#)

2013. *Ruha Stencil + Poster*. Tipos das Letras, com Aprígio Morgado e Ricardo Santos. ISBN: 978-989-20-4170-4 [\[link\]](#)

2012. *Uma perspectiva sobre letras escrita e caligrafia / lettering / tipos de letra e tipografia*; Terceiro Encontro de Tipografia – Livro de Actas, com Ana Félix, pp.62-71 [\[link\]](#)

2011. *O lugar da tipografia na arquitetura: Contributo para a salvaguarda e construção de memória*, Segundo Encontro de Tipografia – Actas, com: Joana Lessa; Paulo T. Silva; Ricardo Santos; Luís Ferreira; Manuel da Silva Lessa; Aveiro, pp.105-138 [\[link\]](#)

2006. *Jovens Criadores 2006* [\[catálogo\]](#)

## Conferências

2015/12/04. *Premissas para o desenvolvimento de uma interpretação de um tipo de letra*, 6.º

Encontro de Tipografia, Universidade de Aveiro

2013/09/29. *Design de tipos de letra — dos punções ao digital*, IV Encontro de Tipografia, IPCB

2012. *A letra de imprensa na Academia Real da História Portuguesa na primeira metade do século*

XVIII, III Encontro de Tipografia, Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo – Instituto Politécnico do Porto.

2012. *Uma perspectiva sobre letras escrita e caligrafia / lettering / tipos de letra e tipografia*; com Ana

Félix, III Encontro de Tipografia, Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo – Instituto Politécnico do Porto.

2012. *O tipo das letras*, World Graphics Day, Escola Superior de Artes e Design, Matosinhos.

2012. *Design, Tipografia e desenho de tipos de letra*, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa.

2011/11/25. *Uma perspectiva tipográfica no século XVIII em Portugal*. Books With a View: Congresso Internacional sobre arquitectura e cultura do século XVIII. Fundação Calouste Gulbenkian. Auditório 3. 09h40. Lisboa [pdf]

2011. *O lugar da tipografia na arquitetura: Contributo para a salvaguarda e construção de memória*, com: Joana Lessa; Paulo T. Silva; Ricardo Santos; Luís Ferreira; Manuel da Silva Lessa, Segundo Encontro de Tipografia, Universidade de Aveiro

2010/05/28. *O ensino da tipografia em Portugal, programa metodológico*, Primeiro Encontro de Tipografia: Rúben Dias, Aprígio Morgado, Ricardo Santos. Auditório #1. ESAD.CR

2009. *O Design como objecto de comunicação na Arquitectura, Arquitectura e Publicação, Instrumentos e meios de publicação*, Núcleo de Arquitectura da Universidade Lusíada, Lisboa

2008/05/30. *Tipografia em Portugal: Ricardo Santos, Rúben Dias*. 11h15. Anfiteatro do Complexo Pedagógico. UA [link]

2006. *Novas tendencias na tipografia digital – Lisboa Open Type*, XVI ARTEC(R)evolução digital, Instituto Politécnico de Tomar

2006/03/07. *Oban, do desenho ao uso*. Conferências CPDC'06. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

2005. *Oban, o processo de um tipo de letra*, XV ARTEC — Simpósio das Artes Gráficas, Instituto Politécnico de Tomar

2004. *Border City*, Conferências Cumulus — Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing, Lisboa

## Workshops

2006/10/23. *Workshop Tipografia* (caracteres móveis). Tipografia Dias, Lisboa

2016/07/04. *Workshop Tipografia* (caracteres móveis). Tipografia Dias, Lisboa

2016/05/22. *Tipos das Letras*. Algarve Design Meeting. Fábrica da Cerveja, Faro

2016/01/30. *Workshop de impressão tipográfica*. Tipografia Dias, Lisboa

2015/12/12. *Workshop de Tipografia*. Tipografia Dias, Lisboa

2015/11/28. *RUHA Letter Stencil, um sistema tipográfico, multi-estilístico*. 6.º Encontro de Tipografia (com o Aprígio Morgado e Ricardo Santos).

2013/11/22. *Crossing Between Styles*. EXD'13 Tangenciais (com o Aprígio Morgado e Ricardo Santos) [link] [vídeo]

2013/09/26. *Workshop Cross Between Styles*. IV Encontro de Tipografia. IPCB (com o Aprígio Morgado e Ricardo Santos) [link]

2013/05/29. *Workshop Letra Real, Crossing Between Styles*. ESAD.CR (com o Aprígio Morgado e Ricardo Santos) [link]

2012. *Oficina de Tipografia*, Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual, Lisboa

2011. *Typography in architecture: Useless artifacts or useless to care about?* (com Joana Lessa, Paulo T. Silva, Ricardo Santos, Luís Ferreira, Manuel Lessa). 10 Novembro. EXD11. Lisboa

2008. *Comunicar Design 2008 – Tipografia Experimental*. ESAD.CR (com Ricardo Santos)

2007. *Letter design*, Universidade de Aveiro, com Ricardo Santos.

2006. *Design your type*, Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing, Lisboa, com Ricardo Santos

2005. *Type Big, Small Type*, Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing, Lisboa, com Ricardo Santos

### Exposições

2015. *Desejo, Tensão, Transição. Percursos do Design Português*. Exd'15. Galeria Municipal de Matosinhos (Rui Abreu foi co-curador)

2011. *Typography in architecture: Useless artifacts or useless to care about?* (com Joana Lessa, Paulo T. Silva, Ricardo Santos, Luís Ferreira, Manuel Lessa). EXD11. Lisboa

2006. *ATypI: Jornadas ATypicas*. FBAUL. Lisboa

2005. *TransitRäume*—Fundação Bauhaus, em Bordeaux, França

2004. 1.<sup>a</sup> Bienal Internacional Chinesa de Arquitectura, Beijing. *TransitRäume*—Fundação Bauhaus

2004. *TransitRäume*, Fundação Bauhaus, Dessau, Alemanha

2004. Oban Typeface. Festival of Video—Armenian Center for Contemporary Experimental Art—ACCEA, Arménia

### Distinções

2013. Taca, Typographica, 2012 Notable releases

2006. Oban, sistema de tipos de letra, Jovens Criadores

### Referências Web

Typedia: —

Identifont: —

Tipografos.net: <http://tipografos.net/portugal/ruben-dias.html>

Behance: —

Facebook: <https://www.facebook.com/rubenreisdias>

Twitter: —

Flickr: <http://www.flickr.com/people/94387911@N03/>

Pinterest: <http://www.pinterest.com/rubenrdias/>

★ Gosto

Be the first to like this.

Deixe uma  
Resposta

Insira aqui o seu comentário...



# — repositório tipográfico

[Home](#) [Designers](#) [Fontes até 2010](#) [Fontes 2011](#) [Fundições](#)

[Pesquisar](#)

## Rui Abreu

[Deixe um comentário](#)

[Editar](#)

### Nome

Rui Abreu (Rui Filipe Alves Abreu)

### Biografia

Rui Abreu, born in Porto 1979, is a Portuguese type and graphic designer. He studied Graphic Design at FBAUP (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), where he graduated in 2003.

He has been working as an interactive media designer in different design/advertisement agencies (View, By [Grupo Wy], WebDote [Grupo Strat], Sino Publicidade) along with his type design activity.

In 2008 he launched R-Typography, a typography showcase to promote a selection of his work.

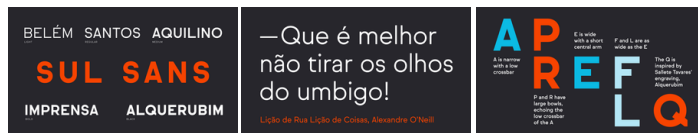
### Website

<http://www.r-typography.com/>

### Tipos Publicados



Pathos; 2016; Rui Abreu; OTF / TTF / WOFF / EOT



Sul Sans; 2016; Rui Abreu; OTF / TTF / WOFF / EOT



Grifo; 2016; Rui Abreu; OTF / TTF / WOFF / EOT



Usual; 2015; Rui Abreu; OTF / TTF / WOFF / EOT



Litania; 2014; Rui Abreu; OTF

## Arquivos

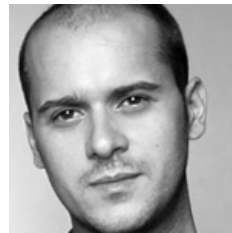
[Maio 2011](#)

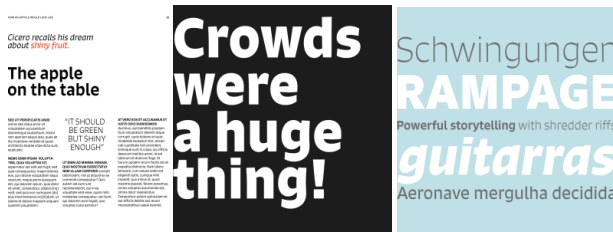
## Categorias

[Uncategorized](#)

## Metadados

[Administração do Site](#)  
[Terminar sessão](#)  
[RSS dos artigos](#)  
[Feed RSS dos comentários.](#)  
[WordPress.com](#)





Signo; 2014; Rui Abreu; OTF



Aria Text; 2013; Fountain Type; OTF



Grafolita Script; 2013; Rui Abreu; OTF



Azo Uber; 2013; Rui Abreu; OTF



Azo Sans; 2013; Fountain Type; OTF



Gira Sans; 2012; Fountain Type; OTF



Gesta Condensed; 2012; Rui Abreu; OTF



Gesta Semi Condensed; 2012; Rui Abreu; OTF

✠ HORSES TO THE CITY OF THE MYRMIDONS ✠

# FORAL

« MEDIEVAL ROYAL DOCUMENTS »

Freedom &amp; personal

dignity to workers!

**multas veces como es poder fraudar**

~C~

**CATACUMBA**

BASED UPON

## THE INSCRIPTIONS

IGREJA DE  
SÃO FRANCISCO

IN PORTO, PORTUGAL.

# Blacksmith

# HORDEOLUM

Gesta; 2009; Rui Abreu; OTF

AaBbCcDdEeFfGgHhIiJjKkLlMmNnOoPpQq  
RrSsTtUuVvWwXxYyZz1234567890#%&\$  
€B5!~@#@[[[(<€æÅäÅäÅäÅäÅäÊëÊëÊë  
ÉéÏìíîïðöôððöôððÑñßæœÜüÝý!¿¡\`))

### SERÃO ESFERAS, ORBES OU GLOBOS?

## OUTRO

 **letter.2** Communication Arts

# Cifra

BWHAM

## THAT'S FINE

## THAT'S FINE

Cifra; 2006; T26; OTF

# THIS IS AN URBAN CHILD called Forma

AaBbCcDdEeFfGgHhIiJjKkLlMm  
NnOoPpQqRrSsTtUuVvWwXxYyZz  
1234567890!?"#%&'\$€@/\<>  
{[(«»ÆæÉëÌíÎñÏðøŒœÜüŦŧ©®ª)}}}

Forma; 2006; T26; OTF

AaBbCcDdEeFfGgHhIiJjKkLlMm  
NnOoPpQqRrSsTtUuVvWwXxYyZz  
1234567890!?"#%&'\$€@/\<>  
{[(«»ÆæÉëÌíÎñÏðøŒœÜüŦŧ©®ª)}}}

Salto Alto

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

Salto Alto; 2006; T26; OTF

AaBbCcDdEeFfGgHhIiJjKkLlMm  
NnOoPpQqRrSsTtUuVvWwXxYyZz  
1234567890!?"#%&'\$€@/\<>  
{[(«»ÆæÉëÌíÎñÏðøŒœÜüŦŧ©®ª)}}}

Tirana

Tirana Light  
Tirana Regular  
Tirana Italic  
Tirana Bold

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Tirana; 2006; T26; OTF

## Tipos Não Publicados



Tarouca; 2013 (com Ricardo Santos)

## Tipos por Encomenda (Custom Type)



Bonava Sans; 2016 (Bonava Sans with creative direction of Pond Stockholm for Bonava, a leading residential development company operating in Sweden, Finland, Denmark, Norway, Germany, St Petersburg, Estonia and Latvia.)



Montblanc Type; 2015 (Montblanc Type was designed for Montblanc with the creative direction of KW43 BRANDESIGN. The type reflects the brand's highly "traditional esthetics and uncompromising demands regarding form and style". )

## Distribuidoras

Fountain Type; PSY/OPS; T26; MyFonts; TypeKit; YouWorkForThem; FontSpring; Fontdeck; FontShop; Fontstand

## Publicações (Como primeiro autor)

2016/06/14. Abreu, R. (2016). *Making Grifo*. I Love Typography [[link](#)]

## **Publicações (Outras)**

2016. Rui Abreu. *Slanted #27 Portugal* [vídeo]

2015. Silva, J. (Org.) (2015). *Portugal by Design*. Ano do Design Português 2014/15.

2015. Slanted (Ed.) (2015). *Year Book of Type 2*. Niggli

2014/04/15. FontShopBlog [blog]. Rui Abreu. Entrevistado por Sabine Gruppe [link]

2013. Communication Arts. *Typography Annual 3* [link]

2012. Haley, A.; Poulin, R.; Tselentis, J.; Seddon, T.; Leonidas, G.; Saltz, I.; Henderson, K.; Alterman, T. *Typography Referenced – A Comprehensive Visual Guide to the Language, History, and Practice of Typography*. Rockport Publishers. 7, 108

2012. Communication Arts. *Typography Annual 2* [link]

2012. Villafranca, J. (2012). *Typo Latino, 30 Types And Many More Fonts*. Index Book. Barcelona

2011. Communication Arts. *Typography Annual 1* [link]

2011. Lange. C. (2011) *Talks on typedesign*. Weimar: Bauhaus University [link]

2011/06/04. Everydaytype [blog]. Rui Abreu. Entrevistado por Nick Cox [link]

2011. Middendorp, J. & TwoPoints.Net. (Eds.). (2011) *Type Navigator – The Independent Foundries Handbook*. Berlin: Gestalten. 102, 104-105

2010. Chaccur, M. & Amado, P. (2010) *Os tipos de Além Mar*. *Tupigrafia*, 9 [revista]. 62-69. Brasil [link]

2009. The Annual of the Type Directors Club, *Typography 30*. New York, Harper Collins. 284

2007/09/20. Type for you [blog]. Rui Abreu. Entrevistado por Pedro Serrão [link]

## **Conferências**

2015/05/06. Palestra de Rui Abreu. ESAD.CR (sobre a Usual e Signo).

2014/04/09. Conferência de Rui Abreu na Plug&Play da ESAP. 11h00. Rivoli. Porto

2013/03/15. Conferência com Rui Abreu. 15h00. Auditório. ESAD Matosinhos

2011/03/25. *Tipografia em Aberto*: Rui Abreu, Pedro Leal, Dino dos Santos, Paulo Heitlinger, Vítor Quelhas. 15h30. Auditório. ESAD Matosinhos

2010/04/14. *Conferência de Tipografia: Rui Abreu*. 15h. Sala 16.2.2. UA [vídeo]

2009/11/30. *à conversa com Rui Abreu*. 15h. Auditório 1 ESG. IPCA

## **Workshops**

2015/10/14. *Lean type design workshop* (com Pedro Amado e Julien Priez). ATyPl 2015 São Paulo

2015/09/26. *Workshop de desenho ágil de tipos de letra*. 6.º Encontro de Tipografia. Universidade de Aveiro (com Pedro Amado) [link]

2013. *Letras em construção*. ESAD Matosinhos

## **Exposições**

2015. Signo. TDC. ATyPl São Paulo

2015. Desejo, Tensão, Transição. Percursos do Design Português. Exd'15. Galeria Municipal de Matosinhos (Rui Abreu foi co-curador)

2013. Azo Sans. Call for Type. Museu Gutenberg, Mainz

2013. Aria Pro. Call for Type. Museu Gutenberg, Mainz

2009. Fonte Orbe. TypeCon: Rhythm. Atlanta

## **Distinções**

2015. MontBlanc Type ganha o prestigiado Best of the Best, Red Dot Award

2015. Montblanc Type ganha o Corporate Design Award

2015. Montblanc Type ganha o ouro no Germany's Art Directors Club Festival

2013. Fonte Gira Sans ganha Prémio de Excelência pela Communication Arts

2012. Fonte Aria Pro Prémio de Excelência pela Communication Arts

2012. Fonte Aria incluída nas favoritas de 2008 para o site Typographica [web]

2011. Fonte Orbe Pro Prémio de Excelência pela Communication Arts

2011. Fonte Aria ganha Letter.2 organizado pela Association Typographique Internationale (ATypI) [web]

2011. Fonte Orbe ganha Letter.2 organizado pela Association Typographique Internationale (ATypI) [web]

2010. Seleccionado com a fonte Orbe para o Prémio de Design da República Federal da Alemanha (Designpreis Deutschland 2010)

2009. Fonte Catacumba incluída nas favoritas de 2009 para o site ilovetypography [web]

2008. Fonte Orbe incluída nas favoritas de 2008 para o site Typographica [web]

2008. Fonte Orbe incluída nas FontStars para o site Fontshop [web]

2009. Certificado de Excelência Tipográfica com a fonte Orbe pelo Type Directors Club (TDC) [web]

#### Referências Web

MyFonts: [http://new.myfonts.com/person/Rui\\_Abreu/](http://new.myfonts.com/person/Rui_Abreu/)

Fountain Type: <http://www.fountaintype.com/designers/8-ru-abreu>

T26: <http://www.t26.com/fonts/designer/13841>

FontShop: <http://www.fontshop.com/fonts/designer/ru-abreu/>

Typedia: <http://typedia.com/explore/designer/ru-abreu/>

Identifont: <http://www.identifont.com/find?name=ru-abreu&q=Go>

Tipografos.net: <http://tipografos.net/portugal/abreu-ru.html>

Facebook: <https://www.facebook.com/ru.abreu.9659>

Twitter: <https://twitter.com/ru-abreu>

Vimeo: <https://vimeo.com/user548226>

Flickr: <http://www.flickr.com/photos/abreurf/>

★ Gosto

Be the first to like this.

#### Deixe uma Resposta

Insira aqui o seu comentário...



# — repositório tipográfico

Home Designers Fontes até 2010 Fontes 2011 Fundições

Pesquisar

## Susana Carvalho

Deixe um comentário

Editar

### Nome

Susana Carvalho (Susana Carvalho Pinto)

### Biografia

Susana Carvalho is a portuguese designer, born in 1979, in Portugal. She graduated in Visual Arts, in 1997, at the Secondary Artistic School Soares dos Reis, Porto. Then she studied Communication Design at FBAUL (Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa), where she graduated in 2002. Studied Cello and Viola de Gamba at the National Cpnservatory of Music, Lisbon, Portugal from 1999-2002. tShe then moved to the Netherlands where she obtained her Master's degree at TypeJMedia at the Royal Academy of Fine Arts (2004) and still lives in Den Haag. She created the experimental sans face Vertigo (2004). With her husband Kai Bernau, she set up Atelier Carvalho Bernau in Den Haag, an independent studio in the areas of graphic design, typography and type design.

Since 2011 she teaches graphic design in the Bachelor course at KABK, the Royal Academy of Arts in The Hague, and in 2013 she was tutor of typography ArtEZ.

Carvalho & Bernau produce print material, mainly books and identities, custom typefaces and also retail typefaces. They have lectured and set workshops at the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon, the Écal in Lausanne, the Typographic Society in Vienna, the Danish School of Media and Journalism's Typo08 conference, the Arnhem ArtEz design school, the MICA in Baltimore, among others. Their work has been edited in international publications, such as Wallpaper\*, Grafik, Items, IdPure, SoDa, among others.

### Website

<http://www.susanacarvalho.com/>

<http://www.carvalho-bernau.com/>

### Tipos Publicados



Algebra; 2016; Commercial Type; OTF (com Kai Bernau)



Atlas Typewriter; 2011–2012; Commercial Type; OTF (com Kai Bernau)



Atlas Grotesk; 2008–2012; Commercial Type; OTF (com Kai Bernau e Christian Schwartz)

## Arquivos

Maio 2011

## Categorias

Uncategorized

## Metadados

Administração do Site  
Terminar sessão  
RSS dos artigos  
Feed RSS dos comentários.  
[WordPress.com](http://WordPress.com)



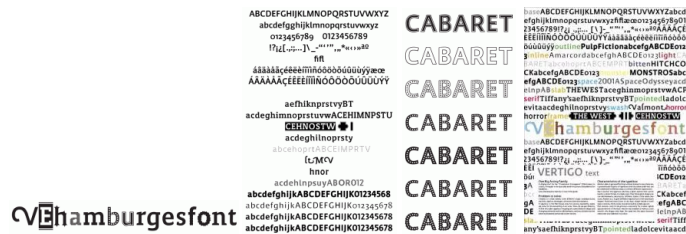


Jean-Luc; 2010; Atelier Carvalho Bernau; OTF (com Kai Bernau & Bernd Volmer [estagiário])

## Tipos Não Publicados

ABCDEFGHIJ  
 KLMNOPQRST  
 UVWXYZ  
 abcdefghijklm  
 nopqrstuvwxyz  
 1234567890  
 !?@#\*  
 [.,,:;](---)  
 ¥\$€£%+-♥♦♣

Josef; 2010 (com Kai Bernau e Jonas Hegi [estagiário])



Vertigo; 2004 (trabalho académico – KABK)

## Tipos por Encomenda (Custom Type)

RIVIERA REVISITS C  
 LOVE FOR VERNACI  
 FRENCH SANS FACI  
 IT'S INSPIRED BY TI  
 TLES OF GODARD?  
 MASCULIN FÉMININ  
 AND LE MÉPRIS. ITS  
 SIMPLE GEOMETRY  
 & LIGHT AND SUMM  
 FEEL IS EMPHASIZE  
 WITH THIS HOLLOW  
 INLINE VERSION AN  
 A SEPARATE INLINE-  
 FONT THAT CAN BE  
 COMBINED WITH TI  
 BASE VERSION FOR  
 COLOURFUL EFFEC

BBB Riviera; 2014 (For Esquire UK. Commissioned by David McKendrick.)

FLITWICK RECALLS  
INDUSTRIAL AND EN  
GINEERING LETTER  
ING, WITH NOTES OF  
VERNACULAR BRIT  
ISH POSTER TYPES  
& M.F.BENTON GOTH  
ICS. WE ALSO CAME  
UP WITH A VERY  
'ENGINEERING'  
SOLUTION TO ENABL  
EXCITTING TYPE  
TREATMENTS: HORI  
ZONTALLY EXTEND  
ING CHARACTERS IN  
DIFFERENT WIDTHS.  
THEY DISTURB THE  
RI-THYTHM, AND CRE  
ATE A LOOK THAT IS  
PLAYFULLY BRUTAL

BBB Flitwick; 2013 (For Esquire UK. Commissioned by David McKendrick.)

To fit with the humanistic metaphor of t  
Bentley's long-form reading typofaces we  
important starting point for this design  
19th century serif typofaces & their pr  
vertical setting, and the vernacular asse  
its humane and chunky forms. Bill defines  
his voice through the peculiarities of the  
design process. We employed two apert  
to drawing type – and let them influence  
each other: Bill was simultaneously crea  
functional text face for continuous read  
and as a more experimental skeleton wh  
can be transformed along multiple axes,  
generate infinite iterations of the typef  
These ideographic rules of both approaches  
were not ironed out, but allowed to sleep  
other, such as in affordances that added  
to the skeleton form to allow for more v  
Speaking as the voice of a multi-layered  
forward-oriented institution as the San  
berg, Bill is mutable and humane, and as  
for the many voices and points of view t  
representation. It is at the same time a harb  
of the new, and respectful to its history

Sandberdg Bill; 2013 (For Sandberg Instituut, Amsterdam, 2013. Commissioned by Lust, The Hague.  
Two styles, Regular and Hairline, as well as a meta-skeleton for their typeface generator.)

**A Rock-Hard Typefa  
with broad shoulder  
for heds, deks, ledes  
in Esquire Magazine,  
with a potential to wr  
in body text as well as  
in large sizes. Its supei  
ellipse construction, c  
slab serifs and big flat  
Apices and Vertices m  
provide a good match f  
the bulky round shapes**

Granger; 2010–2011 (Art direction with Christian Schwartz. Creative director at Esquire: David  
Curcurito; Art director at Esquire: Darhil Crooks. Exclusive to Esquire US.)

We know some people from your company  
They're pretty cool online. Do you have  
any more like that you're hiding? Can they  
come out and play?

When we have questions we turn to each  
other for answers. If you didn't have such a  
tight rein on your people maybe they'd be  
among the people we'd turn to.

We are both *inside* companies and *out-  
side* them. The boundaries that now  
separate our conversations look like  
the Berlin Wall today, but they are really  
just an annoyance. We know they are  
coming down. We are going to work  
from both sides to take them down.

To traditional corporations, networked  
conversations may appear confused,  
may sound confusing. But we are orga-  
nizing faster than they are. We have  
better tools, more new ideas, no rules  
to slow us down.

Munich Re; 2008–2009 (Commissioned by Tilmann Fulda at the Munich Re Group and their external  
consultant Marcus Maurer of Keller Maurer Design. Designed with Christian Schwartz.) (Serviu de  
base para a Atlas Grotesk)

**AS AN ARCHITECT,  
my life has been governed  
by the goal of building  
environmental harmony,  
functional efficiency,  
and human enhancement**

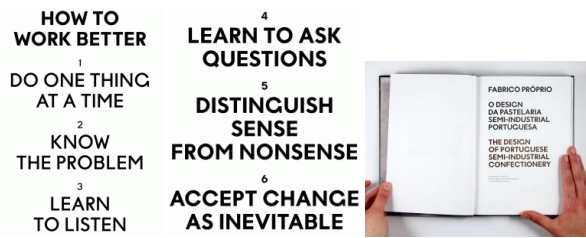
Neutraface Slab; 2007–2009; House Industries; OTF (com Kai Bernau & Art directed by Christian  
Schwartz and Ken Barber)

NEUTRAFACE STENCIL  
Neutraface stencil

THE QUICK BROWN FOX JUMPS  
OVER A LAZY DOG. THE JAY, PIG,  
FOX, ZEBRA, AND MY WOLVES  
QUACK! BLOWZY RED VIXENS  
FIGHT FOR A QUICK JUMP. A QUICK  
BROWN FOX JUMPS OVER THE  
LAZY DOG. JOAQUIN PHOENIX WAS  
GAZED BY MTV FOR LUCK. HEAVY  
BOXES PERFORM QUICK WALTZES  
AND JIGS. A WIZARD'S JOB IS TO VEX

The quick brown fox jumps over a lazy dog. The  
jay, pig, fox, zebra, and my wolves quack! The  
blowzy red vixens fight for a quick jump. A  
quick brown fox jumps over the lazy dog.  
Joaquin Phoenix was gazed by MTV for luck.  
Heavy boxes perform quick waltzes and jigs.  
A wizard's job is to vex chumps quickly in fog.  
Watch "Jeopardy!", Alex Trebek's fun TV quiz  
game. Woven silk pyjamas exchanged for blue  
quartz. Brawny gods just flocked up to quiz and

Neutraface Slab Stencil; 2007–2009; House Industries; OTF (com Kai Bernau)



Próprio; 2007–2009 (Bespoke typeface family for the Fabrico Próprio project)

#### Distribuidoras

Commercial Type; House Industries

#### Publicações (Como primeiro autor)

2010. Dear Reader (editora com Kai Bernau)

#### Publicações (Outras)

2012. Pretty Ugly. Gestalten Verlag

2011/06. Form No. 238. Germany

2011/05. idPure No. 25. Switzerland

2011/02. Creative Review. "The Type Annual". UK

2010. Graphic No. 16. Winter 2010. Korea

2010/11. Idea No. 343. Japan

2010. Revolution 99-09 [catálogo]. [\[link\]](#) [\[pdf\]](#)

2008/01. Wallpaper\*. UK

2008/01. Grafik. UK

2007/12. idPure. Switzerland

2007/11. Graphic magazine. UK

2007/09. Grafik. UK

2007/06. AddMagazine. Belgium

2006/10. SoDA. Switzerland

2006/06. Items. Netherlands

2006/05,06. identity matters. Netherlands

2006/04. Page. Germany

2005/05. Items. Netherlands

2004/10. Items. Netherlands (Publication of 'Vertigo' typeface in the Student's issue)

#### Conferências

2013. Vilnius Academy of Arts and Design, Workshop: *TIL — TODAY I LEARNED... A reader and its objects*; Vilnius, Lithuania

2011. Elisava school of Design, Barcelona

2010/12. Atelier CARVALHO BERNAU/Den Haag. Mainz (com Kai Bernau)

2010. *2 ou 3 choses que nous savons d'eux : livres & caractères typographiques*, at the conference: *Typographies du XXIe siècle*, Ésad, Amiens, France (com Kai Bernau)

2007. *Books about books and fonts about fonts* at Typogra(sche Gesellschaft Austria, Vienna (com Kai Bernau)

### Workshops

2013. Vilnius Academy of Arts and Design, Workshop: TIL— TODAY I LEARNED... A reader and its objects; and lecture, Vilnius, Lithuania

2012. Workshop FH Pforzheim students

2007. *Modular type and lettering workshop*. Die Grafische School for Art and Design, Vienna (com Kai Bernau)

2007/03. *Type is my Candy*. FBAUL (com Kai Bernau)

2006. *Type the City*. FBAUL (com Kai Bernau)

2006. *Typography needs you!*. FBAUL (com Kai Bernau)

2005. *Typography needs you!*. FBAUL / ExperimentaDesign (com Kai Bernau)

### Exposições

2011. *Openbooks*. ICA London

2010. *Revolution 99-09*. EXD design. Palácio Quintela. Lisboa (com Kai Bernau)

2006. *Type and Media Collective Exhibition*. Ministry of Culture, Science and Education. Den Haag. The Netherlands

2006. *Type and Media Collective Exhibition*. Moskow. Russia

2005. *Under the frame of Neutrality*. ExperimentaDesign. Lisboa (com Kai Bernau)

2004. *Type and Media Collective Exhibition*. ATypl 2004. Prague. Czeque Republic

2004. *Type and Media Collective Exhibition*. Meermann Museum. The Hague. The Netherlands

2004. *Type and Media Collective Graduation Exhibition*. Royal Academy of Arts. The Hague. The Netherlands

2004. *Quarantine Series*. Performance and exhibition at the event 2004 – Quarantine Series, 'Type for the People'. Amsterdam. The Netherlands [link]

2002. *Café Design 2002*. Ins. Pol. de Tomar. Portugal

2002. *Semana do Design*. Faculty of Fine Arts, University of Lisbon

### Distinções

2011. Praktijk Subsidie, Fonds BKVB, Amsterdam

2010. Documentatie Subsidie, Stroom, Den Haag

2009. Stimuleringsubsidie, Fonds BKVB, Amsterdam

2005. Spotsubsidie: tentoonstellingen, Stroom, Den Haag

2004. Awarded a 'Young Talent' Grant from the 'Centro Nacional de Cultura' (National Culture Centre) and the 'Instituto Nacional da Juventude' (Youth National Institute), Lisboa, Portugal

2001. First and second prize for the Identity of the National Conservatory of Music, Lisboa, Portugal.

### Referências Web

Typedia: <http://typedia.com/explore/designer/susana-carvalho/>

Identifont: —

Tipografos.net: —

Facebook: <https://www.facebook.com/susanacarvalho>

Twitter: [https://twitter.com/at\\_cb](https://twitter.com/at_cb)

Pinterest: —

---

A carregar...

---

---